البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 339 ـ أكتوبر 1998

■ مناهج المعجميين العرب

د. رشيد بلحبيب

■ التناص في بحيرة العدواني

د. أحمد علي محمد

■ عن «الأجنحة والشمس»

د. نسيمة الغيث

■ النص المسرحي في مرآة المخرج

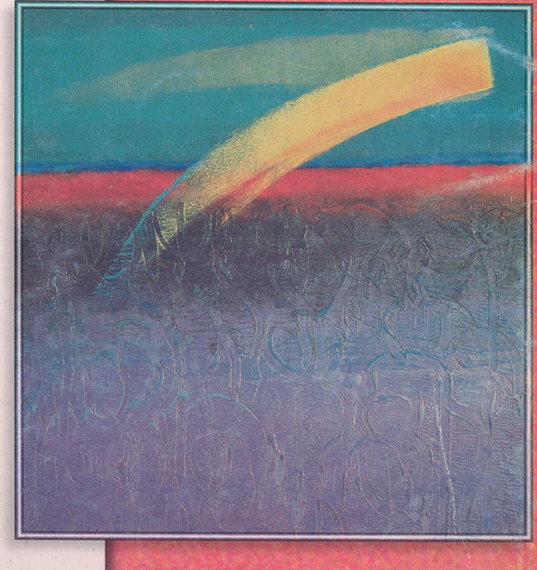
د. نديم معلا

■ قصة وشعر:

نبيل سليمان ـ فيصل خرتش
فيصل أكرم ـ يس الفيل

■ عواصم ثقافية:

القاهرة ـ الجزائر
دمشق ـ موسكو



البيان

العدد 339 ـ أكتوبر 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(339) October 1998



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602



جوهر التفكيك كما يشير «دريدا» هو غياب المركز الثابت للنص، أي غياب المعنى كمعطى نهائي. فكل قراءة تقوّض ما قبلها، إلى ما لا نهاية. وبذلك تستبدل التفكيكية بالمفهوم البنيوي (التقليدي) لتعدد القراءات مفهوم لا نهائية القراءات.

هل يعني ذلك أن مقصدية المؤلف، ومقصدية النص ذاته بوصفه لغة تتكلم، قد غابتا لتحل مكانهما مقصدية القارئ وحده؟

إنها (ساعة القارئ) بحق، فهو يتسيد الآن نظريات الاستقبال، بعد أن خطف الاضواء من المؤلف والنص معا. فالمؤلف لم يعد سوى ضيف على نصه، والنص لم يعد حسب «تودوروف» سوى نزهة يحضر فيها المؤلف الكلمات والقراء المعنى.

الا تعد «لا نهائية القراءات» ترفا أو عبثا بقوانين النص وضوابطه؟ هذا ما يشير إليه أدوارد سعيد في نقده لـ «بول ريكور» بقوله: «إن النصوص تفرض ضوابط تفسيرها بنفسها، ذلك أن النصوص لا تعيش في عالم سحري بل في عالم حقيقي وواقعي يحدُّ من إمكانات الترف في تفسيرها».

وبين هذا وذاك مازال الحوار يدور حول أسبقية المؤلف أم النص أم القارئ. وفي اعتقادنا أن تغييب أيٍّ من هذه الأطراف الثلاثة لا يصب في صالح العمل النقدي.

في هذا العدد من «البيان» ننشر دراسة «إمبرتو إيكو» حول «التفسير وتاريخه» وهي تصب في هذا الاتجاه، اتجاه الحوار حول دور القارئ في إعادة إنتاج النص، وهي بقدر ما تثير من أسئلة وإشكالات فإنها تقدم وجهة نظر جديدة ومثيرة للاهتمام.

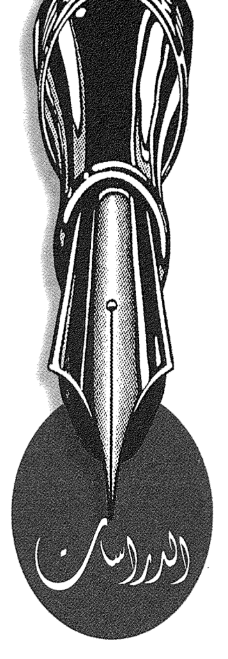
كما ننشر دراسة عن التناص ومفهومه عبر نموذج تطبيقي: «البحيرة الخالدة» لأحمد العدواني. وهنا يبدو التناص في نظر د. أحمد علي محمد ليس إعادة أو تمثيلا لنصوص سابقة بل إن تلك النصوص السابقة مجرد خبرة يستند إليها الشاعر في تكوين نصه المتفرد.

وفي دراسة الدكتور: رشيد بلحبيب نتعرف إلى مناهج المعجميين العرب في فهرسة المادة اللغوية وترتيبها وهي دراسة جادة تستقصي معظم المعاجم العربية قديمها وحديثها وتلقي الضوء على طرائق تأليفها وتبويبها.

أما الدكتور نديم معلا فيتوقف عند إشكالية النص/المخرج في العمل المسرحي فيناقش أهم الآراء التي تناولتها والاتجاهات التي مثّلتها، وهو بذلك يساهم في الحوار الساخن الذي لم يتوقف بعد حول هذه القضية.

كما نقدم قراءات في أعمال أدبية كويتية، ورسائل ثقافية من القاهرة ودمشق والجزائر وموسكو تنقل أبرز الفعاليات في مجالات الفن والشعر والمسرح.

وبذلك نكون قد قدمنا مائدة ثقافية متنوعة عسى أن ترضي مختلف المشارب والميول، وتحفّز على التواصل والحوار.


الدراسات

مناهج المعجميين العرب في فهرسة المادة اللغوية وترتيبها

د. رشيد بلحبيب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
وجده - المغرب

تقديم

لقد بذل علماء العربية قصارى جهدهم في خدمة اللغة العربية، فجمعوا ألفاظها ونقحوا مفرداتها وهذبوها ورتبوها في قوائم وفق طرائق متنوعة ومتكاملة بلغوا بها مع الزمن أعلى المراتب.

فقد وجدوا أن هذه القوائم الضخمة من الكلمات لا يستطيع أن يحيط بها فرد واحد مهما بلغ حرصه على استقصائها، فأدركوا أن تدوينها ضرورة لغوية وحضارية، ولابد أن يتم هذا التدوين وفق خطة واضحة تمكن كل فرد من الاستفادة منها بأيسر جهد وأقصر وقت(1).

فنظروا إلى الألفاظ على أنها وحدات مستقلة داخل النظام اللغوي، تتألف من تسعة وعشرين (29) حرفا لا يخرج عنها أية كلمة ولا أي حرف، فاعتمدوا هذا الأساس في حصر اللغة بترتيب هذه الحروف في نظام ثابت(2)، اختلف باختلاف وجهات النظر والغاية من التأليف المعجمي، يحذو كل فريق غاية قصوى هي تيسير عملية البحث عن مواضع الكلمات ودلالاتها في هذه المدونات التي اصطلح بعدئذ على تسميتها بالمعجم.

فكان المنطلق من أصغر وحدات الكلمة وهي الحروف مضافة إلى نوعها: الحروف الأبجدية أو الحروف الألفبائية أو الحروف الهجائية أو الحروف المعجمية... (3). وهي الحروف المقطعة التي يختص أكثرها بالنقط من بين سائر الحروف، ومعناها حروف الخط المعجم.

والمراد بالإعجام تمييز الحروف المتشابهة بوضع نقط لدفع اللبس، فالهمزة في «الإعجام» للسلب والنفي، أي لإزالة العجمة كما في قولك:

أشكيت زيدا إذا أزلت له شكايته

وأقذيت عين فلان إذا أزلت ما بها من قذى

وأقسطت بمعنى عدلت أي أزلت الظلم (4).

وبهذا يكون معنى أعجم: أزال العجمة أو الغموض أو الإبهام، ومن هنا أطلق على نقط الحروف لفظ الإعجام لأنه يزيل ما يكتنفها من غموض، ومن هنا أيضا جاء لفظ المعجم بمعنى الكتاب الذي يجمع كلمات لغة ما ويشرحها ويرتبها بشكل معين (5).

ولم يكن اللغويون أول من استعمل لفظ «معجم» عنوانا لكتبهم، وإنما سبقهم إلى ذلك علماء الحديث النبوي، فقد أطلقوا كلمة معجم على الكتاب الذي يضم أسماء الصحابة أو رواة الحديث مرتبة بطريقة مخصوصة، ويقال إن البخاري 256هـ كان أول من أطلق لفظ معجم وصفا لأحد كتبه المرتبة على حروف المعجم.

ووضع أبو يعلى 307هـ معجم الصحابة، ووضع البغوي 317هـ المعجم الكبير والمعجم الصغير في أسماء الصحابة ووضع أبو بكر النقاش الموصلي 351هـ المعجم الكبير والأوسط والصغير في قراءات القرآن.

وقد مر إطلاق المعجم على مثل هذه المصنفات بمراحل قبل أن يستقر مصطلحا على كتب اللغة التي عرفت بعد ذلك بالمعجمات، ولعل أول من جعل المصطلح عنوانا لكتابه ابن فارس 395هـ في «معجم مقاييس اللغة».

وتقوم المعاجم أساسا على شرطين لا يسمى العمل معجما دونهما وهما الشمول والترتيب، وإذا كان الشمول أمراً نسبيا تتفاوت المعاجم في تحقيقه، فإن الترتيب ركن مكين لابد منه وإلا صار العمل ركاما من الألفاظ مبعثرا (6).

وفكرة الترتيب هذه ليست غريبة على الذهن العربي فقد عاناها في قضايا مختلفة وأدرك أن الترتيب الزمني للألفاظ لم يكن مستطاعا ولا كان في خلد العرب أن الألفاظ لها تاريخ مسلسل، ولم يصل الإنسان إلى هذه الفكرة إلا حديثا، كما أن الترتيب الكمي صالح في الأمور التي لها أبعاد، أما المفردات فليس لها ذلك(7).

وقد أدرك اللغويون العرب هذا الأمر فابتدعوا أنماطا للترتيب، بعيدا عن الترتيبين الزماني والكمي وتفننوا في أشكال وضع المعاجم وفي طرق تبويبها، وتعددت مناهجهم حتى كادت تستنفد كل الاحتمالات الممكنة، وكانوا منطقيين حينما لاحظوا جانبي الكلمة وهما اللفظ والمعنى، فرتبوا معاجمهم إجمالا إما على اللفظ وإما على المعنى، وبهذا وجد قسمان رئيسيان هما:

1 - معاجم المعاني.

2 - معاجم الألفاظ.

وقد كان مجال تنافسهم واضحا بالنسبة لقسم الألفاظ حيث وجدت في داخله طرق متعددة بخلاف معاجم المعاني(8).

وقد حاول دارسو المعاجم العربية حصر هذه الطرق التي رتبت مداخل المعجم وفقها، واختلفوا في ذلك اختلافا بينا.

فالدكتور رمضان عبدالتواب يجعلها ثلاثة(9):

1 - المخارج الصوتية

2 - الترتيب الأبجدي
3 - الترتيب بحسب الموضوعات
وجعلها الدكتور عبداللطيف الصوفي أربعة (10):
1 - مدرسة الخليل (صوتي)
2 - مدرسة البرمكي (ألفبائي بحسب الأوائل)
3 - مدرسة الجوهري (ألفبائي بحسب الأواخر)
4 - مدرسة أبي عبيد (بحسب الموضوعات)
وهي عند الدكتور أحمد مختار عمر سبعة (11):
1 - ترتيب صوتي
2 - ترتيب ألفبائي - (وفَرَّعَ في الترتيب الألفبائي أربعة أصناف)
3 - ترتيب بحسب الأبنية
وعدها الدكتور علي القاسمي ثمانية (12):
1 - الترتيب العشوائي
2 - الترتيب المبوب
3 - الترتيب الموضوعي
4 - الترتيب الدلالي
5 - الترتيب النحوي
6 - الترتيب الجذري
7 - الترتيب التقليبي
8 - الترتيب الهجائي (وفرع الترتيب الهجائي إلى صوتي - ألفبائي - أبجدي).

وبعض هذه التقسيمات مستساغة نظريا، لكنها عند التطبيق واستحضار النماذج لا تثبت ويظهر خللها واضطرابها وقد أدرك الدكتور علي القاسمي هذا الأمر حيث قال: «إن تصنيفنا لمنهجيات ترتيب مداخل المعجم بهذا الشكل وتقسيمها إلى سبع منهجيات مختلفة هو تقسيم نظري الغاية منه تبسيط البحث وينبغي ألا نخرج بانطباع مفاده أن هذه المنهجيات متساوية من حيث قدرتها على الاكتفاء بذاتها»(13).

ذلك أن معظم ما ذكره من تقسيمات وأنماط يحتاج إلى مزاوجة مع ترتيب آخر ولا يستطيع أن يقوم وحده بترتيب مداخل المعجم (14). وإذا كان الأمر كذلك فإن تقسيم الدكتور أحمد مختار عمر يكون أصلح وأدق لأنه يفرغ الأقسام انطلاقا من الترتيب الألفبائي، أما القاسمي فقد فرع من خارج الترتيب ولذلك كان مضطرا إلى المزاوجة بين نمطين فأكثر (15).

وقد ارتأيت أن أعالج طرق ترتيب مداخل المعجم من خلال التقسيم الآتي - لأن معظم ما اقترح من تقسيمات يؤول إليه:

أ - الترتيب الأبجدي: وهو أقدم ترتيب عرفه العرب، وهو ترتيب فينيقي الأصل إلا أن العرب لم يستعملوه في معاجمهم كما سيتضح.

ب - الترتيب الصوتي (المخرجي) الذي يراعي التشابه الصوتي للأحرف وتدرج

مخارجها من أقصى الحلق إلى الشفتين.

جـ - الترتيب الألفبائي الذي يراعي التشابه الصوري للأحرف، وقد توسع العرب في ترتيب معاجمهم على الألفباء باعتبار الحرف الأول أو الأخير ثم باعتبار حروف الزيادة أو تجريدها أو باعتبار الأبنية والتقاليب.

وسأعرج على معاجم المعاني قبل تفصيل القول في التراتيب: الأبجدي والصّوتي والألفبائي.

معاجم المعاني أو المعاجم الموضوعية المتخصصة:

ألف العلماء مجموعة من الرسائل والكتب تبعا لموضوعاتها ومعانيها، وليس على حروفها الهجائية لأن غرض هذا النوع من التأليف لم يكن يتجه نحو جمع اللغة واستيعاب مفرداتها بقدر ما كان يتجه نحو تصنيفها داخل مجموعات أو زمر وفق معانيها المتشابهة ومدلولاتها المتقاربة بحيث تنضوي كل مجموعة منها تحت موضوع واحد.

ويمكن تقسيم هذه المعاجم إلى قسمين: خاصة وعامة.

أ - أما الخاصة فهي عبارة عن رسائل ذات موضوع محدد ومادة علمية موحدة ويمثل هذا النوع جرد هائل من الرسائل مثل: الإبل والشاء والخيل والوحوش والنبات والشجر والأسلحة ومياه العرب...

ب - وأما العامة فهي كتب تجمع رصيدا لغويا موزعا بحسب موضوعات تخصصية وأشهر كتبه:

1 - الغريب المصنف لأبي عبيد القاسم بن سلام 224هـ.
2 - الألفاظ الكتابية لعبد الرحمن بن عيسى الهمذاني 320هـ.
3 - جواهر الألفاظ لقدامة بن جعفر 337هـ.
4 - متخير الألفاظ لابن فارس 395هـ
5 - مبادىء اللغة للخطيب الإسكافي 421هـ.
6 - فقه اللغة وسر العربية للثعالبي 429هـ.
7 - المخصص لابن سيدة 458هـ.
8 - كفاية المتحفظ ونهاية المتلفظ لابن الأجدابي 600هـ.

يقول ابن سيدة عن فائدة الترتيب الموضوعي للمعاجم إنه: «أجدى على الفصيح المِدْرَه والبليغ المفوه والخطيب المصقع والشاعر المجيد المدقع، فإنه إذا كانت للمسمى أَسماء كثيرة وللموضوعات أوصاف عديدة نَقَّى الخطيبُ والشاعر منها ما شاء واتسعا فيما يحتاجان إليه من سجع وقافية (16).

والحقيقة أن المعاجم الموضوعية لا تمثل سوى خزانات للألفاظ - التي يجمعها حقل دلالي واحد - يصعب التنقير فيها ويعسر بلوغ المراد، ولذلك ارتبط المعجمي بالألفاظ وطرق ترتيبها على الأوجه التي ذكرتها: على الأبجدية أو المخارج أو الألفبائية:

معاجم الألفاظ

أنواع التراتيب (الهجائية)

I. الترتيب الأبجدي

عند المغاربة	ا ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن ض ع ف ص ق ر س ت ث خ ذ ظ غ ش
عند المشارقة	ا ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ ذ ظ ض غ
المقابل الرقمي	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000

II. الترتيب الصوتي (المخرجي)

عند الخليل 175 هـ	ع ح هـ خ غ ق ك ج ش ض ص س ز ط د ت ظ ذ ث ر ل ن ف ب م و ي ا ء
عند سيبويه 180 هـ	ء هـ ع ح خ غ ق ك ض ج ش ل ر ن ط د ت ص ز س ظ ذ ث ف ب م ي ا و
عند المعاصرين	ء هـ / ح ع / ق خ غ / ك گ / ش ج ي / س ص ت ط ز د ض ر ل ن / ث ذ ظ / ب ف م و /

III. الترتيب الألفبائي

عند المغاربة	ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هـ و ي
عند المشارقة	ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و ي
عند المعجميين	ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و ي

مناهج المعجميين العرب في فهرسة المادة اللغوية وترتيبها/ د. رشيد بلحبيب ص 6

٤ـ الترتيب الأبجدي:

من التراتيب الممكنة في صناعة المعجم وفهرسة المادة اللغوية الترتيب الأبجدي وهو ترتيب قديم يعزى إلى نظام الكتابة الفينيقية، وقد قامت اللغات السامية كالسريانية والعبرية باقتباسه قبل الاسلام واستعمل في جزيرة العرب والشام والعراق. وعدد حروفه اثنان وعشرون حرفا (أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت).

وقد أضافت العربية لهذه الحروف (ثخذ ضظغ) فصارت ثمانية وعشرين حرفا(17).

ومع كون هذا الترتيب متاحا ومعروفا عند العرب إلا أنهم لم يستعملوه في ترتيب معاجمهم قديما أو حديثا. ويعلل القاسمي هذا الأمر بقوله «وذلك لأن هذا الترتيب لا يستند إلى تعاقب الحروف ورصها وفقا للتشابه الشكلي في حروفها أو التقارب الصوتي لهذه الحروف(18).

ولكن هذا لم يمنع العبريين من ترتيب معاجمهم وفق الأبجدية قديما وحديثا.

أما العرب فقد استعملوا الأبجدية في الحساب بدل الأرقام لما وجدوا فيها من طواعية وسهولة في الحفظ والاختصار، فأعطوا لكل حرف مقابلا عدديا.

فللآحاد	ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
وللعشرات	ي	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
	10	20	30	40	50	60	70	80	90
وللمئين:	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ظ	ض
	100	200	300	400	500	600	700	800	900
وللألف:	غ = 1000								

فإذا زاد العدد عن ألف كرروا الحروف وركبوها.

وعلى هذا الاستعمال جرى علماء الفلك وأصحاب الأزياج إلى الآن، وقد استعملها المؤرخون لضبط تواريخ الحوادث الشهيرة بألفاظ لطيفة، فقد سئل بعض الظرفاء عن تاريخ موت السلطان برقوق في المشمش أي سنة: 801هـ (19).

وقال ابن غاز في وفاة ابن مالك:

قد خبع ابن مالك في خبعا

وهو ابن عه كذا وعى من قد وعى

أي سنة 672 هـ وهو ابن 75 سنة.

- وما تزال بعض المدارس القرآنية في جهات كثيرة من البلاد العربية والإسلامية تستخدم الأبجدية في تعليم القراءة والكتابة للمبتدئين.

- أما حديثا فتستعمل الأبجدية في ترقيم صفحات مقدمات البحوث، ومباحث

الفصول وعناصرها ومختلف الفهارس، وهي تقوم مقام الأرقام.

II- الترتيب الصوتي (المخرجي):

لقد توخى أصحاب هذا الاتجاه ترتيب معاجمهم على أساس صوتي آخذين بعين الاعتبار تقارب الأصوات من حيث تدرج مخارجها من أقصى الحلق إلى ظاهر الشفتين، ويعتبر الخليل ابن أحمد الفراهيدي 175هـ رائد هذه المدرسة، فقد استطاع بحكم خبرته الواسعة بأمور اللغة ومشكلاتها وبحكم ممارساته الصوتية في جو الأنغام والموسيقى وإيقاعات الشعر وتفعيلات العروض وقراءات القرآن أن يبتكر هذا النظام (20) حيث لم يرتض ترتيب الحروف ترتيبها الأبجدي القديم الذي اقتبسه العرب عن الفينيقيين، ولم يقنعه ترتيبها الهجائي الذي وضعه نصر بن عاصم الليثي 90 هـ وفق الأشباه والنظائر «فأعمل فكره فيه فلم يمكنه أن يبتدىء التأليف من أول - أ- ب - ت وهو الألف، لأن الألف حرف معتل، فلما فاته الحرف الأول كره أن يبتدىء بالثاني وهو الباء إلا بعد حجة واستقصاء النظر فدبر ونظر إلى الحروف كلها وذاقها فصير أولاها بالابتداء أدخل حرف منها في الحلق(21).

فعمد إلى ترتيبها على أساس مخارجها، فكان ترتيبه للحروف على الشكل الآتي.

ع ح هـ خ غ - ق ك - ج ش ض - ص س ز - ط ت د - ظ ذ ث - ر د ن - ف ب م - و ي ا همزة.

1. حروف حَلْقِيّة	ع ح هـ خ غ	لأن مبدأها من الحلق.
2. حروف لَهَوِيّة	ق ك	لأن مبدأها من اللهاة.
3. حروف شَجْرِية	ج ش ض	لأن مبدأها من شجر الفم.
4. حروف أَسَلِيّة	ص س ز	لأن مبدأها من أسلة اللسان (مستدقة).
5. حروف نِطْعِيّة	ط ث د	لأن مبدأها من نطع الغار الأعلى.
6. حروف لِثَوِيّة	ط ث ذ	لأن مبدأها من اللثة.
7. حروف ذَلْقِيّة	ر د ن	لأن مبدأها من ذلق اللسان.
8. حروف شَفَوِيّة	ف ب م	لأن مبدأها من الشفة.
9. حروف هوائية	و ى ا (الهمزة)	لأنها لا تتعلق بشيء.(22)

وقد اطمأن الخليل إلى هذا النظام واتخذه أساسا لترتيب مواد معجمه الذي سماه العين (23) ويمكن تلخيص خطواته على الشكل الآتي:

- ترتيب الحروف صوتيا
- تقسيم الأبنية.

ـ تقليب اللفظ على أوجهه الممكنة.

وعندما تم للخليل ترتيب الحروف على هذا النحو الدقيق مع تسمية كل حرف كتابا انتقل إلى اللغة فوجد أن كلام العرب مبني على أربعة أصناف: على الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي ونظر في هذه الأبنية فوجد فيها الصحيح والمعتل وفرق بينهما في كل بناء فقسم الأبنية على هذا الأساس إلى الثنائي الصحيح والثلاثي الصحيح والثلاثي المعتل والثلاثي اللفيف والرباعي الصحيح والخماسي الصحيح والرباعي والخماسي المعتلين... وتناول الخليل هذه الأبنية على هذا الترتيب عند تناوله لكل حرف من الحروف الصحاح ابتداء بالعين وانتهاء بالميم (24).

وقد اهتدى في خطوته الأخيرة إلى نظام التقاليب وهو نظام غاية في الدقة الرياضية ومثال في البناء المنطقي التام يهدف إلى حصر جميع الألفاظ التي يمكن للغة العربية أن تولدها (25) عن طريق تقليب كل بناء على جميع أو جهه الممكنة، فالبناء الثلاثي ينتج عنه ستة أبنية، والرباعي أربعة وعشرون بناء والخماسي مائة وعشرون تقليبا.

وحين انتهى الخليل من رسم منهج الكتاب أخذ بتطبيقه خطوة خطوة فبدأ بأول الحروف في الترتيب وهو العين، وبدأ فيه بأول الأبنية وهو الثنائي وراح يؤلف العين مع الحروف واحدا واحدا مبتدئا بأقرب الحروف إليه في الترتيب وهو الحاء، ثم العين وما يلي الحاء في الترتيب وهو الهاء، ثم العين وما يلي الهاء وهو الخاء.... وهكذا (26).

أما طريقة البحث في كتاب العين فتقتضي أولا تجريد الكلمة من الزوائد ثم النظر في حروفها، فإن كان من بينها حرف (ع) أيا كان موضعه فإن مكان الكلمة «كتاب العين» وإن لم يكن بها حرف (ع) ووجد بها حرف (ح) فمكان الكلمة «كتاب الحاء»:

فكلمات: نفع ـ عمي ـ منع ـ سعف ـ نعق ـ

يعاد ترتيبها داخليا: فتصير: عنف ـ عمي ـ عنم ـ عسف ـ عقن ـ

ويكون ترتيبها في المعجم: عقن ثم عسف ثم عنف ثم عنم ثم عمي.

وقد ظل كتاب العين ـ بترتيبه الصوتي ومراعاته الأبنية والتقاليب ـ مهيمنا على مناهج التأليف المعجمي لعدة قرون، ومن أشهر المعجمات التي تأثرت به:

ـ البارع في اللغة: لأبي علي القالي 356 هـ

ـ تهذيب اللغة: لأبي منصور الأزهري 370هـ

ـ المحيط في اللغة: للصاحب بن عباد 385هـ.

ـ المبرّز في اللغة: لأبي عبدالله محمد بن يونس الحجاري 462هـ.

ـ المحكم والمحيط: الأعظم في اللغة لابن سيدة الأندلسي 458 هـ.

ـ تلخيص المحكم للرعيني 620هـ.

ـ رد على المحكم لابن برجان 627هـ

ـ تلخيص المحكم للعنسي ق 7 هـ (27).

ـ اللامع للفيروزابادي 817 هـ.

لقد ألفت هذه المعجمات وما دار في فلكها مدرسة واحدة في تاريخ المعجمات العربية والرابطة المشتركة التي تجمعها: ترتيبها على الحروف بحسب مخارجها وجعل هذا الترتيب أساس تقسيمها إلى كتب تم تقسيم هذه الكتب إلى أبواب تبعا للأبنية ثم ملء هذه الأبواب بالتقاليب، والتزمت. جميعها ترتيب كتاب العين للمخارج(28) إلا البارع

الذي سار على ترتيب مخالف أخذ أغلبه من ترتيب سيبويه مع خلطه بأشياء من ترتيب كتاب العين(29).

ملاحظات حول العين ومدرسة الخليل:

·مع أن الترتيب الصوتي قائم على أساس علمي ناسب تكوين الخليل اللغوي والرياضي والموسيقي إلا أنه لم يخل من اضطراب وتداخل:

- فالترتيب الصوتي/ المخرجي أولا ليس مجمعا عليه وهو يختلف من عالم إلى آخر، فقد خالف سيبويه الخليل في الترتيب إجمالا حتى قال ابن خروف. إن سيبويه لم يقصد ترتيبا في الحروف التي من مخرج واحد (30) وخالف الأخفش من البصريين سيبويه في مخرجي الألف والهاء وجعلهما معا، فليست إحداهما بمتقدمة على الأخرى ولا متأخرة. ورتب الصاحب بن عباد حروف العلة ترتيبا مخالفا للخليل (أ ي و) ومزج القالي بين ترتيبي الخليل وسيبويه...

وقد كانت حروف العلة من أسباب الاختلاف والاضطراب، فقد جمع الخليل ما فيه حرف علة أو حرفان مع المهموز وخلطها كلها ببعض في باب اللفيف، وفصل القالي ما فيه حرف علة واحدة عما فيه حرفان، ولكنه لم يفصل المهموز عن اليائي أو الواوي، وحاول الأزهري فصل المهموز وافتخر بذلك، ولكنه لم ينجح نجاحا تاما وفصل الصاحب بينهما في باب اللفيف فقدم المبدوء بالحرف الصحيح ثم ما أوله همزة ثم ما أوله واو ثم ما أوله ياء في أكثر المواضع ولكنه لم يفعل ذلك في باب الثلاثي المعتل وخلط الأنواع كلها(31).

وهذا الاضطراب لم يقتصر على حروف العلة والهمزة والحروف النطعية فقط، بل هناك اضطراب آخر أبرز وأوضح، فالخليل يجعل الجيم والشين والضاد طبقة واحدة تخرج من شجر الفم ولذلك يسميها شجرية وعلى هذا الترتيب جرى في الكتاب ولكنه قال في المقدمة: «وأما مخرج الجيم والقاف والكاف فمن بين عكدة اللسان وبين اللهاة في أقصى الفم، فهو في هذا القول يخرج الجيم من مجموعتها الأولى ويضعها في مجموعة ثانية هي اللهوية(32).

إذن نستطيع أن نقول - مع الدكتور حسين نصار - إن الخليل لم يبتكر في كتابه العين ومقدمته نظاما صوتيا واحدا محكما لمخارج الحروف، وإنما اضطرب بين عدة نظم يختلف بعضها عن بعض، وتعليل ذلك أنه لم يكن قد استقر رأيه على نظام واحد بعد...(33).

ومن المآخذ على مدرسة الترتيب الصوتي: صعوبة البحث في معاجمها ومشقة الاهتداء إلى اللفظ المراد واستنفاد الوقت الطويل في ذلك، بسبب الترتيب على المخارج والأبنية والتقاليب، وكثيرا ما وقع المؤلفون أنفسهم في أخطاء في تلك الخطوات بوضع كلمة في غير بنائها أو اعتبار حرف مزيد أصليا أو العكس، وما إلى ذلك مما يستحيل معه على القارىء الوصول إلى طلبته.(34).

ولعل هذا ما عرض الخليل ومدرسته للانتقادات يقول ابن دريد: «وقد ألف الخليل بن أحمد كتاب العين فأتعب من تصدى لغايته وعنى من سما إلى نهايته...(35).

وقال ابن منظور عن تهذيب الأزهري ومحكم ابن سيدة: «وهما من أمهات كتب اللغة على التحقيق.. غير أن كلا منهما مطلب عسير المهلك، ومنهل وعر المسلك، وكأن

واضعه شرع للناس موردا عذبا وجلاهم عنه، وارتاد لهم مرعى مربعا ومنعهم منه، قد أخر وقدم وقصد أن يعرب فأعجم فرق الذهن بين الثنائي والمضاعف والمقلوب، وبدد الفكر باللفيف والمعتل والرباعي والخماسي فضاع المطلوب، فأهمل الناس أمرهما وانصرفوا عنهما وكادت البلاد لعدم الإقبال عليهما أن تخلو منهما، وليس لذلك سبب إلا سوء الترتيب وتخليط التفصيل والتبويب(36).

ولعل هذه الصعوبات هي السبب المباشر في قيام المدرسة الهجائية على أنقاض المدرسة الصوتية، فحاول أصحاب الترتيب الهجائي أن يتجاوزوها ويتخلصوا من عقباتها، إن بقي بعضهم متأثرا بنظام الأبنية والتقاليب مثل:

- جمهرة اللغة لابن دريد. 321هـ
- وديوان الأدب للفارابي. 350هـ
- ومجمل اللغة لابن فارس. 395هـ
- ومقدمة الأدب للزمخشري. 538 هـ
- وشمس العلوم لنشوان الحميري. 573هـ (37)

III الترتيب الألفبائي:

ويعرف بالترتيب وفق الأشباه والنظائر وواضعه نصر بن عاصم الليثي تـ 90 هـ ويحيى بن يعمر العدواني تـ 129 هـ بتكليف من الحجاج بن يوسف الثقفي، وهو الترتيب الذي عليه العمل الآن وجرى عليه أصحاب المعجمات من غير مدرسة الخليل.

ابتدأ الرجلان بالألف والباء لأنهما أول الحروف في ترتيب «أبجد» وعقبا بالتاء والثاء لمشابهتهما الباء ثم ذكرا الجيم من حروف «أبجد» وعقبا بالحاء والخاء للمشابهة، ثم ذكرا الدال وعقبا بالذال، ولكون الهاء تشبه أحرف العلة في الخفاء أخراها معها لآخر الحروف، وقبل أن يذكرا الزاي ذكرا الراء المشابهة لها لتكون الزاي مع باقي أحرف الصفير ولذلك ذكر السين بعد الزاي وعقبا بالظاء وأخرا أحرف كلمن حتى يفرغا من الأحرف المتشابهة وذكرا العين وعقبا بالغين ثم ذكرا الفاء وعقبا بالقاف ثم ذكرا أحرف «كلمن» والهاء وأحرف العلة. (38)

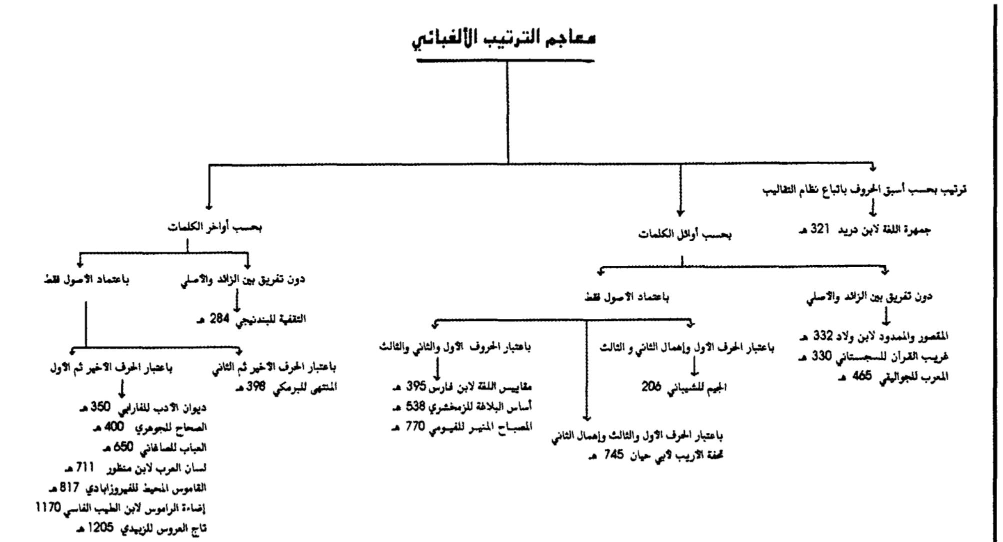
كما قررا أن توضع النقط أفرادا وأزواجا لتمييز الأحرف المتشابهة، (39) وقد تتبع الشيخ حفني ناصف عملهما وعلله بطريقة مبتدعة.(40)

أما الترتيب النهائي لهذه الحروف فهو على الشكل الآتي:

أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ع غ ف ق ك ل م ن هـ و ي(41

ومع أن هذا الترتيب لا يقوم على أساس علمي وإنما يقوم على التشابه الحاصل بين الحروف والائتلاف الصوري بينها مما جعل الخليل ومدرسته تعزف عنه، إلا أنه شاع وانتشر ورتبت معظم معاجم اللغة العربية على أساسه ولقي من الشهرة والقبول ما لم يحظ به ترتيب آخر، إذ كانت حروف الألفباء: «بالقلوب أعبق وفي الأسماع أنفذ وكان علم العامة بها كعلم الخاصة وطالبها من هذه الجهة بعيدا عن الحيرة مشفيا على المراد(42).

ويستطيع دارس المعجمات العربية المرتبة على الألفباء أن يقسمها إلى الأقسام الآتية:



معاجم الترتيب الألفبائي
ترتيب بحسب أسبق الحروف باتباع نظام التقاليب
جمهرة اللغة لابن دريد 321 هـ
بحسب أوائل الكلمات
دون تفريق بين الزائد والأصلي
المقصور والممدود لابن ولاد 332 هـ
غريب القرآن للسجستاني 330 هـ
المعرب للجواليقي 465 هـ
باعتماد الأصول فقط
باعتبار الحرف الأول وإهمال الثاني و الثالث
الجيم للشيباني 206
باعتبار الحرف الأول والثالث وإهمال الثاني
تحفة الأريب لأبي حيان 745 هـ
باعتبار الحروف الأول والثاني والثالث
مقاييس اللغة لابن فارس 395 هـ
أساس البلاغة للزمخشري 538 هـ
المصباح المنير للفيومي 770 هـ
بحسب أواخر الكلمات
دون تفريق بين الزائد والأصلي
التقفية للبندنيجي 284 هـ
باعتماد الأصول فقط
باعتبار الحرف الأخير ثم الثاني
المنتهى للبرمكي 398 هـ
باعتبار الحرف الأخير ثم الأول
ديوان الأدب للفارابي 350 هـ
الصحاح للجوهري 400 هـ
العباب للصاغاني 650 هـ
لسان العرب لابن منظور 711 هـ
القاموس المحيط للفيروزابادي 817 هـ
إضاءة الراموس لابن الطيب الفاسي 1170
تاج العروس للزبيدي 1205 هـ

ويمكن ترجمة المشجر إلى العناصر التالية:

1- ترتيب الكلمات بحسب أسبق حروفها في الذكر مع اتباع نظام التقاليب.

2- ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأول:

أ- دون تجريد الكلمة من الزوائد

ب- مع تجريد الكلمة واعتماد الأصول فقط.

3- ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأخير (نظام القوافي)

أ- دون تجريد الكلمة من الزوائد

ب- مع تجريد الكلمة واعتماد الأصول فقط.

ويمكن تفصيل الحديث في هذا النوع من الترتيب من خلال تجلياته التطبيقية على معاجم اللغة العربية.

1- ترتيب الكلمات بحسب أسبق حروفها مع اتباع نظام التقاليب:

ويمثل هذا الاتجاه أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد 321هـ في كتابه جمهرة اللغة (44) وقد صدر كتابه هذا بانتقاد طريقة الخليل قائلا: «فأتعب من تصدى لغايته وعنى من سما إلى نهايته(45).

وقد راعى ابن دريد أن يبدأ كل باب بالكلمة التي تبدأ بالحرف المعقود له الباب يليه الحرف الذي يليه في الترتيب الألفبائي، فأبواب الباء يصدرها بالباء مع التاء وأبواب التاء يصدرها بالتاء مع الثاء وأبواب الدال يصدرها بالدال مع الذال.. وهكذا.

فإذا أردنا مثلا أن نبحث عن كلمة قمع، نرتبها ألفبائيا فتصبح عقم ونبتحث عنها في باب الثلاثي الصحيح حرف العين، أي أننا نجد تحت شرح مادة عقم معنى كلمة قمع وتقاليبها بينما نجد مادة وقف في شروح مادة فقو.

لقد أفلح ابن دريد في اتخاذ النظام الألفبائي أصلا في ترتيب مادته غير أنه جعل الأسبقية للأبنية وتصنيفه فيها هو تصنيف الخليل مع بعض الزيادات.

كما اعتمد نظام التقاليب(46)- الذي أفسد عليه عمله، مما أرغمه على تناول كثير من الألفاظ في غير موضعها نظرا لكثرة الأبنية والأبواب لديه- ولعل هذا ما جعل السيوطي 911هـ يصدر الحكم التالي في حق الجمهرة بقوله: «وأما كتاب الجمهرة ففيه أيضا من اضطراب التصنيف وفساد التصريف مما أعذرُ واضعه فيه لبعده عن معرفة هذا الأمر (يعني التصريف) ولما كتبته وقعت في متونه وحواشيها جميعا من التنبيه على هذه المواضع ما استحييت من كثرته ثم إنه لما طال علي أومأت إلى بعض وضربت البتة عن بعضه(47).

2- ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأول:

وينقسم هذا النوع إلى قسمين:

أ- دون تجريد الكلمة من الزوائد
ب- مع تجريد الكلمة واعتماد الأصول فقط.
أ- ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأول دون تجريد الكلمة من الزوائد أو دون تمييز بين الأصلي والزائد.

ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من الرسائل ذات الطابع العلمي التخصصي مثل المقصور والممدود لابن ولاد المصري 332هـ وهو معجم يحصر كلمات المقصور والممدود في اللغة العربية وقد سار مؤلفه على النحو التالي:

- وضع الكلمات تحت أوائلها دون تفريق بين الأصلي والزائد.
- اتباع نظام الترتيب الهجائي العدي مع طرح نظام الخليل.
- عدم إعطاء أي اعتبار لثواني الكلمات وثوالثها.(48)

ومثل غريب القرآن لأبي بكر السجستاني 330هـ والمعرب للجواليقي 465هـ وقد لاقى هذا النظام رواجا - بصفة خاصة - بين المؤلفين في غريب القرآن وغريب الحديث كالمفردات للراغب الأصبهاني والنهاية في غريب الحديث والأثر لابن الأثير، والسر في عدم شيوع هذا النظام بين المعجميين القدماء أنه يمزق كلمات المادة الواحدة ويفرقها في أماكن متعدد فمادة (شرك) مثلا توزع مشتقاتها على النحو الآتي:

شارك - حرف الشين
مشارك - حرف الميم
تشارك - حرف التاء
اشتراك - حرف الألف

ولهذا ضحى المعجميون بالسهولة في سبيل لمّ المتفرق وجمع الشمل.

ومما ألف على هذا النهج حديثا: القاموس الجديد، بتأليف مجموعة من المؤلفين التونسيين، إثر توصية الندوة التربوية الأولى لبلدان المغرب العربي المنعقدة بتونس سنة 1964، وقد استغرق عشر سنوات من العمل.

كما ألف جبران مسعود «الرائد» الذي طبع سنة 1965، ورتب كلماته تحت حروفها المنطوقة دون تفريق بين أصلي وزائد، وقد رفضت مجامع اللغة هذا الصنف من الترتيب لما يؤدي إليه من تمزيق المادة اللغوية.

ب- ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأول مع تجريد الكلمة من الزوائد واعتماد الأصول فقط.

ويمثل هذا الاتجاه كل من أبي عمرو الشيباني 206هـ في الجيم.
وابن فارس 395هـ في معجم مقاييس اللغة.
والزمخشري 538هـ في أساس البلاغة.
والفيومي 770هـ في المصباح المنير.

*** الجيم لأبي عمرو الشيباني (49) 206هـ:**

يعد أبو عمرو الشيباني رائدا من رواد هذه المدرسة التي اتخذت من

الترتيب الألفبائي أسسا لها غير أنه لم يلتزم في ترتيب الأصول إلا بالحرف الأول مهملا ما سواه. فقد قسم الكتاب أبوابا على الحروف الهجائية ولم يخالف هذه الحروف إلا بتقديمه باب الواو على باب الهاء، وأورد في كل باب الألفاظ التي تبدأ بذلك الحرف دون مراعاة لأي حرف بعدها ولا اعتبار للصيغ التي تتحد في حروف أصول تشتق وتتفرع عنها وإنما هي ألفاظ يرد بعضها وراء بعض.. ويشبه هذا ترتيب كتب النوادر وما شاكلها: كلمات غريبة منشورة في غير نسق ولا نظام (50).

ففي باب الهمزة مثلا نجد. الأدق - الألب - المألوف - الأفق - الأزواج - المأموم....

وقد أورث هذا شيئا من العناء والتعقيد في الرجوع إلى الكتاب وذلك أن طالب المادة لا يقف عليها إلا بعد النظر في الباب كله(51).

ولعل هذا ما جعل علي القاسمي يدرج كتاب الجيم نموذجا للترتيب العشوائي(52).

*** معجم مقاييس اللغة لابن فارس 395هـ**

اعتمد ابن فارس الطريقة الألفبائية في ترتيب معجمه، فقسمه إلى كتب بعدد حروف الهجاء، ثم قسم كل كتاب إلى ثلاثة أبواب فقط هي: الثنائي المضاعف والثلاثي وما زاد على الثلاثي وقد حافظ ابن فارس على نظام الأبنية الصرفية الذي يعيق البحث عن الألفاظ، ولكنه سهله بالاحتفاظ بالأبنية المذكورة، كما يسره بإلغاء مبدأ التقاليب.

ومما يؤخذ على ابن فارس اضطرابه في وضع بعض مواده لصعوبة ترتيبه وأكثر ما احتل عنده الحرف الثالث، فما أكثر ما قدم الحرف المتأخر منه وأخر المتقدم ففي الجزء الثاني مثلا نجده يرتب باب الحاء مع التاء وما يثلثهما كما يلي:

حتر - حتأ - حتم - حتد - حتن - حتل - حتك - حتو

وصوابه. حتد - حتر - حتف - حتك - حتل - حتم - حتن - حتو - حتأ.

فالباب كله مضطرب.(53)

كما اختل ترتيبه الاجمالي: بحيث كان يقدم الياء على الواو حينا (54)، والهمزة على الياء أحيانا(55) وخلط بين الهمزة والألف في مواضع أخرى(65).

*** أساس البلاغة للزمخشري: 538هـ**

يعد الزمخشري أول من اكتمل على يديه نظام الترتيب الألفبائي، حيث رتب مفردات معجمه من أولها إلى آخرها وفق الحروف الأصول وحدها، ينظر إلى الأوائل فإن اتفقت نظر إلى الثواني وإن اتفقت نظر إلى الثوالث، وكان هذا لأول مرة في تاريخ المعاجم العربية العامة.

يقول الزمخشري واصفا منهج كتابه: «وقد رتبت الكتاب على أشهر ترتيب

متداولا وأسهله متناولا»(57) وذلك بتقسيمه إلى أبواب تبعا لحروف الألفباء، فالباب الأول للهمزة يليه باب الباء ثم باب التاء.. إلى باب الياء، مع تقديم باب الواو على باب الهاء مثلما فعل أبو عمرو الشيباني في معجمه، وهو خلاف المشهور.

إلا أنه في الترتيب الداخلي يقدم الهاء على الواو في ترتيب المواد بخلاف عادته في ترتيب الأبواب والفصول(58).

ولم يسلم الزمخشري من المخالفات وخاصة اضطرابه في الترتيب، من مثل وضعه المضاعف الثنائي من الهمزة مع الياء (أي) في مقدمة الفصل وكان حقه أن يؤخر بحسب منهجه الذي سار عليه في الكتاب كله(59).

ومن معاجم هذه المدرسة «شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم» لنشوان بن سعيد الحميري 573هـ والمصباح المنير للفيومي 770هـ، وقد سارت معاجم هذه المدرسة على اعتبار الحروف الأوائل ثم الثواني ثم الثوالث (مع تفاوت واضح بينهما في درجة الدقة والالتزام بالمنهج من أوله إلى آخره.

* وقد شذ أبو حيان 745هـ وأغرب في معجمه «تحفة الأريب بما في القرآن من الغريب» حيث اعتبر الحروف الأوائل ثم الثوالث قافزا على الثواني(60).

وقد كان من المنتظر أن يتطور هذا الترتيب ويرتقي لافظا نظام الأبنية والتقاليب، لكن ظهور ديوان الأدب للفارابي 350هـ الذي اكتشف نظام الترتيب بحسب القوافي عاق هذا التطور وحال دون إنضاج الترتيب بحسب الأوائل. ومهد لظهور الصحاح ومدرسته.

3 ـ ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأخير (نظام القوافي)

وينقسم إلى قسمين:

أ ـ دون تجريد الكلمة من الزوائد

ب ـ مع تجريد الكلمة من الزوائد (باعتماد الأصول فقط)

أ ـ ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأخير دون تجريد الكلمة من الزوائد:

وأشهر من يمثل هذا الاتجاه كتاب التقفيه (61) لأبي بشر اليمان بن أبي اليمان البندنيجي 284هـ فقد رتب المؤلف كتابه على حسب أواخر الكلمات ترتيبا ألفبائيا بغض النظر عن كونها حروفا أصلية أو زائدة، فما انتهى بالباء بابه الباء وما انتهى بالجيم بابه الجيم وهكذا(62).

وقد ألف كتابه خدمة للشعراء ولذلك لم يرتب الكلمات داخل القافية أي نوع من الترتيب، وإنما اكتفى بتجميع الكلمات تحت الحرف الأخير، ففي بابا الراء مثلا نجد الكلمات:

المجر ـ الفجر ـ البشر ـ العشر...

ثم قال: قافية أخرى: فماطر ـ عنافر ـ تضافر ـ تظاهر(63).

وذلك لأن من يبحث عن قافية معينة لا يهمه ترتيب الكلمات تحت هذه القافية و لا بد له أن يقرأ كلمات القافية المرغوب فيها كاملة وينتقي منها ما يشاء.

وهذا النهج سيهيء لظهور مدرسة الترتيب الألفبائي المحكم بحسب أواخر الكلمات.

ب - ترتيب الكلمات بحسب الحرف الأخير مع تجريد الكلمة من الزوائد:

ويمثل هذه المدرسة مجموعة من الأعلام على رأسهم:

إسحاق بن إبراهيم الفارابي 350هـ في «ديوان الأدب في بيان لغة العرب»

والجوهري 400 هـ في «تاج اللغة وصحاح العربية»

والصاغاني 650هـ في «العباب الزاخر واللباب الفاخر»

وابن منظور الإفريقي 711 هـ في «لسان العرب»

والفيرور أبادي 817 هـ في «القاموس المحيط».

وابن الطيب الفاسي 1170هـ في «إضاءة القاموس».

والزبيدي 1205هـ في «تاج العروس في شرح جواهر القاموس»

إن السبب في اللجوء إلى هذا النظام شيوع السجع في القرن الرابع الذي ألف فيه ديوان الأدب وحاجة الأديب إلى الكلمات المتحدة في الحرف الأخير، ومن الأسباب كذلك اختفاء العرب من بين الشعراء وغلبة الأعاجم على الشعر وضعف محصولهم اللغوي وحاجتهم إلى البحث عن الألفاظ التي تتفق مع قوافيهم (64).

*** ديوان الأدب في بيان لغة العرب للفارابي 350هـ**

قسم الفارابي معجمه إلى ستة كتب على النحو التالي:

1 - كتاب السالم 2 - كتاب المضاعف 3 - كتاب المثال 4 - كتاب ذوات الثلاثة (الأجوف)

5 - كتاب ذوات الأربعة (الناقص) 6 - كتاب الهمزة.

وكل قسم ينقسم إلى قسمين: الأول خاص بالأسماء والثاني خاص بالأفعال، وكل قسم من هذين القسمين ينقسم إلى أبواب على أساس الأبنية، وأخيرا تنقسم الأبواب بحسب حروف المعجم على الألفباء بحسب الأصل الأخير من الكلمة مع مراعاة أولها وأوسطها وهذا ما يعرف بنظام الباب والفصل(65).

وهذا الترتيب هو ما اشتهر أن الجوهري هو الذي اخترعه، ولكن ثبت الآن أن السبق كان للفارابي.

ومن عيوب «ديوان الأدب»:

- تعقد نظام الكتاب وصعوبة استخدامه حتى بالنسبة للمتخصصين.

- تمزيق الصيغ التي ترجع إلى مادة واحدة وتوزيعها على أبواب مختلفة بحسب أوزانها(66).

*** تاج اللغة وصحاح العربية لإسماعيل بن حماد الجوهري 400هـ**

اعتمد الجوهري طريقة الترتيب على حروف الألفباء وفق أواخر الأصول يقول:

«.... على ترتيب لم أسبق إليه وتهذيب لم أغلب عليه» (67) وتتميز طريقته بما يلي:

1- تقسيم مواد المعجم إلى ثمانية وعشرين بابا بعدد الحروف

2- تسمية الحرف الأخير من أصل الكلمة بابا

3- تسمية الحرف الأول من الكلمة فصلا.

4- تجزئة كل باب من الأبواب إلى ثمانية وعشرين حرفا.

5- دمج الواو والياء في باب واحد لأن الألف المقصورة أصلها ياء أو واو.

6- خالف في الفصول ما اتبعه في الأبواب بخصوص الواو فلم يجمع بينها وبين الياء، ولكنه فصل بينها فصلا واضحا عندما قدم الواو على الهاء ثم الياء.

7- راعى في ترتيب الألفاظ داخل الفصول جميع حروف الكلمة الواحدة وذلك على ترتيب الألفباء(68).

والصحاح بمنهجه هذا يمثل ثورة حقيقية على مدرسة الترتيب الصوتي وعلى كتاب العين الذي ظل مهيمنا على مناهج التأليف المعجمي مدة تزيد على القرنين - كما تقدم -

وبهذا يكون المعجم العربي قد تخلص من تعقيدات الأبنية والتقاليب والتفريعات وبلغ مزية أفضل من حيث التهذيب والترتيب ولذلك لقي قبولا واستحسانا على مدى العصور يقول السيوطي عن الصحاح إنه «أحسن من الجمهرة وأوقع من تهذيب اللغة وأقرب متناولا من مجمل اللغة»(69).

* ومن المعاجم التي سلكت هذا المسلك «العباب الزاخر واللباب الفاخر» للصاغاني 650هـ ويعتبر من المعاجم اللغوية الأساسية في البحث اللغوي وكان العلماء يرون أنه من أعظم الكتب اللغوية بعد الصحاح (70).

* «ولسان العرب» لابن منظور الافريقي 711هـ الذي تميز بالاستقصاء وحسن الترتيب، والقاموس المحيط للفيروز أبادي 817هـ الذي عرف بالانتظام في الترتيب الداخلي للمواد والانتظام في علاجها وخلّص المواد اللغوية من التشتت الذي كان يرغم الباحث على قراءة المادة كلها لكي يحصل على المعاني التي يريدها.

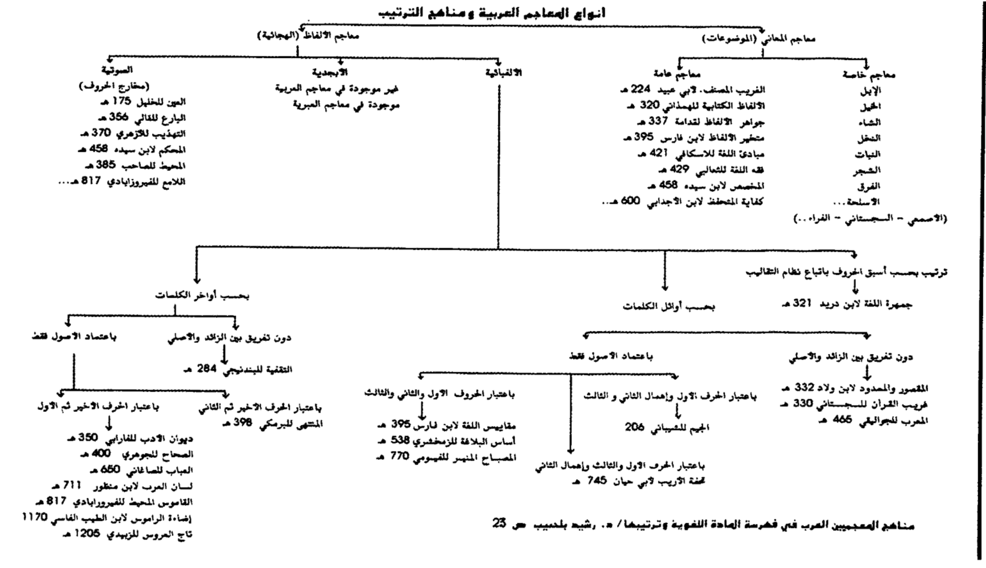
* وإضاءة الراموس لابن الطيب الفاسي 1170هـ

* وتاج العروس في شرح جواهر القاموس للزبيري 1205هـ.

* والمنتهى للبرمكي 398هـ، إلا أن البرمكي قد اتبع ترتيبا غريبا فعلا كما قال القدماء فقد التزم الترتيب الألفبائي غير أنه طبقهُ على الحرف الأخير كما فعل الجوهري، ثم خالف الجوهري فلم ينظر في خطوته الثانية إلى الحرف الأول من الكلمة بل إلى الحرف السابق (71).

وخلاصة القول إن هذه المدرسة على الرغم من الدقة والضبط التي امتازت بهما معاجمها إلا أنها لم تستطع التخلص من مشكلة الترتيب على الحروف الأصلية وحدها فخطأ بعض أفرادها بسبب اختلاف وجهات النظر في أصالة كثير من الحروف وزياداتها(72).

ويمكن تلخيص أهم أنواع المعاجم العربية ومناهج الترتيب في المشجر الآتي:



مناهج المعجميين العرب في فهرسة المادة اللغوية وترتيبها / د. رشيد بلحبيب ص 23

خاتمة:

على الرغم من الجهود المضنية التي بذلها المعجميون العرب... الذين لا نشك في أنهم كانوا مبتكرين غير مقلدين بحكم صدورهم عن دوافع عربية محضة على رأسها خدمة القرآن الكريم، فإن أعمالهم في مجال الترتيب لم تسلم من النقد ولم تخل من المآخذ ولعل أهم المآخذات:

1- هي أن المعجمية العربية لم تتوصل بعد إلى منهجية ترتيب محدد تتبعها فقد صار الترتيب أمراً شخصيا واجتهادا فرديا عند كثير من المعجميين لا يراعى فيه إلا تصور صاحبه وتأثره بمنحاه الصرفي أو الاشتقاقي مع الاجتهاد في التفريع (73).

فضلا عن عدم ترتيب المواد ترتيبا داخليا وخلط الأسماء بالأفعال والثلاثي بالرباعي والمجرد بالمزيد. وخلط المشتقات بعضها ببعض يقول الشدياق: «لا جرم أن هذا التخليط والتشويش في ذكر الألفاظ ليذهب بصبر المطلع ويحرمه من الفوز بالمطلوب فيعود حائرا بائرا(74).

2- لم تتخلص المعاجم من الاختلافات المذهبية في أصول الكلمات وحروف العلة، والهمزة وبابي اللفيف والثنائي المضاعف، حيث لقيت المعاجم العربية عنتا شديدا وحارت فيها بين خلط واضطراب وبين فصل وتمييز مما أدى إلى اضطراب في التبويب والترتيب (75) حتى أصبح عدد من المعاجم غير مطروق لصعوبة الإفادة منه، يتأكد الإنسان من هذا عندما يتأمل قائمة المصادر المعتمدة في إعداد الرسائل والأطاريح حيث يفاجأ بمعجميين أو ثلاثة!.

3- اتسام طائفة كبيرة من الألفاظ في العربية بصلاحيتها للتوجيه على هيئات متعددة إما لفظا وإما تقديرا، وتشتمل هذه الطائفة مايلي:

1- الألفاظ المعتلة التي يتعاقب عليها الواو والياء في التقدير.

2- الألفاظ التي وردت بأكثر من لغة.

3- الألفاظ التي دخلها التصحيف والتحريف.

فضلا عن ترتيب الحركات وترتيب الهمزة المكتوبة على الحرف وترتيب الألف المقصورة مما لم تتفق المعاجم الألفبائية الترتيب على صياغة موقف موحد تجاهها (76).

آفاق الترتيب الألفبائي:

لقد اتضح من خلال عرض مناهج المعجمين العرب في ترتيب المادة اللغوية الأبجدية والصوتية والألفبائية بجميع تفريعاتها، أن الترتيب الألفبائي كان أصلح السبل وأجداها، فقد استطاع أصحابه أن يطوروه ويدققوه وينشروه، كما اتضح داخل الألفبائية نفسها أن الترتيب بحسب الأواخر ولّى وقته وانكمش صيته (77)، فبقي أصلح المناهج لترتيب المعاجم الألفبائية بحسب أوائل الحروف فالذي يليها، ومما يدل على هذا الزعم:

1- انقراض الترتيب المخرجي في العمل المعجمي وتوقفه.
2- انقراض الترتيب الألفبائي بحسب الأواخر وتوقفه.
3- اعتماد المجامع اللغوية للترتيب الألفبائي تنظيرا وتطبيقا، فعلى مستوى التنظير رفضت المجامع اللغوية ترتيب المداخل باعتماد الحرف الأول دون الثاني والثالث... وعلى مستوى التطبيق أشرفت المجامع اللغوية على مجموعة من المعاجم كالمعجم الكبير والمعجم الوسيط ومعجم ألفاظ القرآن الكريم فضلا عن عشرات المعاجم الاصطلاحية المتخصصة في الطب والأدوية والزراعة والجغرافيا.. «لأنه الترتيب الذي يستطيع أن يكتفي بذاته ولا يحتاج إلى الاستعانة بترتيب آخر (78).
4- اعتماد المعجميين المعاصرين الترتيب الألفبائي:
من مثل: أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد لسعيد الخوري الشرتوني
«محيط المحيط» لبطرس البستاني.
«البستان» لعبدالله البستاتي.
«متن اللغة» للشيخ أحمد رضا.
«المنجد» للويس معلوف
«الهادي» لحسن الكرمي...
5- إعادة ترتيب المعاجم وفق الألفباء:
وذلك قصد إحيائها وجعلها في متناول القارىء والباحث، وإعادة الترتيب ظاهرة قديمة حيث قام الإمام البرمكي بإعادة ترتيب كتاب الصحاح للجوهري وفق أوائل الكلمات بدل نهاياتها.
- ورتب الشيخ الطاهر أحمد الزاوي القاموس المحيط على ترتيب أساس البلاغة والمصباح المنير (79).
- كما رتب الشيخ الزاوي مختار القاموس على طريقة مختار الصحاح.
- ورتب الأستاذان محمد محي الدين عبدالحميد ومحمد عبداللطيف السبكي المختار من صحاح اللغة قالا. «رأينا أن نرتبه ترتيب الزمخشري في الأساس والفيومي في المصباح لأنه أقرب إلى أذهان الناشئة وأسهل عليه».
- كما قام الاستاذ محمود خاطر بتحويل كتاب مختار الصحاح للرازي على أوائل الأصول بدلا من أواخرها تسهيلا لاستخدامه.
- وقلب يوسف خياط ونديم مرعشلي ترتيب لسان العرب ليصبح على أوائل الأصول بدلا من أواخرها.
- وهذب عبدالله إسماعيل الصاوي لسان العرب ورمى إلى إعادة ترتيبه إذ عدل عن الترتيب الأصلي إلى الترتيب الألفبائي المعتاد من أول الكلمة إلى آخرها ووضع كل مادة في موضعها.
ولعل هذه الأدلة - فضلا عن اعتماد الترتيب الألفبائي في التأليف والتحقيق وصناعة الفهارس بجميع أنواعها - مما يدل على رسوخ قدمه وعلى أن المعول عليه دون غيره، ولعل الارتقاء بمستوى الترتيب من أجل رفع مستوى الدقة العلمية وتيسير عملية الاسترجاع والبحث عضليا وآليا، رهين بضرورة إيجاد الحلول

للمشاكل العالقة التي تقدمت الإشارة إلى كثير منها في ثنايا هذا البحث.

وبالله التوفيق.

الهوامش

1 - اللغة العربية معناها ومبناها - تمام حسان 314 وما بعدها.

2 - المعجم العربي - حسين نصار 218.

3 - يبدو أن الناس استطالوا عبارة: كذا على حروف المعجم لفلان، فاختصروها وساروا في طريقين قالوا: كتاب كذا على الحروف لفلان بحذف كلمة المعجم، وقالوا معجم كذا لفلان بحذف كلمة حروف - ينظر المعجم العربي حسين نصار 12 - 13.

4 - ينظر مثلا: لسان العرب مادة (قسط): (شكي)

5 - لقد أطلق على هذا الصنف من المؤلفات لفظ القاموس، فبعد أن سمى الفيروزابادي معجمه بالقاموس المحيط ومعناه: البحر المحيط، كثر تداوله، واكتفى بتسميته بالقاموس ثم اشتهر هذا الاستعمال حتى أصبح مرادفا لكلمة معجم.

6 - ينظر البحث اللغوي عند العرب أحمد مختار عمر 152 (بتصرف).

7 - المعجم العربي 266.

8 - البحث اللغوي عند العرب د. أحمد مختار عمر 156 - 157.

9 - فصول في فقه العربية 230 (وقد جعل الترتيب الأبجدي مرادفا للألفبائي). وجعلها د. عبدالغفور عطار أربعة، مقدمة الصحاح 1 / 26 - 27.

10 - اللغة ومعاجمها 85.

11 - البحث اللغوي عند العرب 159.

12 - ترتيب مداخل المعجم ص: 15.

13 - ترتيب مداخل المعجم ص: 23.

14 - لا نستطيع أن نتصور معجما لغويا رتبت مداخله ترتيبا نحويا أو دلاليا أو تقليبيا أو مبوبا لاستحالة هذا الأمر بمفرده واحتياجه إلى الألفباء.

15 - فهو مثلا يجعل الجيم لأبي عمرو الشيباني نموذجا للترتيب العشوائي ص: 16 ونموذجا للترتيب الألفبائي ص: 22 ويجعل مدرسة الخليل نموذجا للترتيب الصوتي ص: 21 ونموذجا للترتيب التقليبي ص: 19.

16 - ينظر: ابن سيده للنعيمي 155 وفصول في فقه العربية - رمضان عبدالتواب 266 - وكلام العرب من قضايا اللغة العربية ظاظا 103، وترتيب مداخل المعجم - لعلي القاسمي 16. وللاستفادة من هذه المعاجم ينبغي على القارئ أن يعرف أولا الموضوع الذي ينتمي إليه اللفظ الذي يبحث عنه ثم قد يضطر إلى قراءة مادة الموضوع بأكمله للعثور على بغيته.

17 - وللمغاربة في هذه الحروف ترتيب مختلف هو:
أبجد - هوز - حطي - كلمن - ضعفص - قرست - ثخذ - ظغش.

ومعنى هذا أن المغاربة يرون الترتيب عن الأمم القديمة على خلاف ما يرويه المشارقة، ينظر: تاريخ الأدب، مغني ناصف 26.

18 ـ ترتيب مداخل المعجم، علي القاسمي 20.

19 ـ تاريخ الأدب العربي: حفني ناصف 26.

20 ـ ترتيب الحروف على المخارج ليس من اليونانية ولا السريانية ولا اللغات التي عرفها الشرق الأدنى قبل الإسلام في شيء، ولكن دائرة المعارف الإسلامية اكتشفت له أصلا آخر في اللغة السنسكريتية، فهذه اللغة الهندية القديمة كانت ترتب حروفها على هذا النظام ابتداء من أقصى الحروف مخرجا إلى أدناها، وقد اتصل المسلمون بالهنود في الفتوح بل اتصل بهم عرب الجاهلية منذ زمن بعيد كما جاء كثير منهم إلى العراق وعاش فيه، فقيل إن الخليل عرف هذا النظام منهم. المعجم العربي 225 وانظر في هذا المعنى: فصول في فقه العربية ـ رمضان عبدالتواب 269.

ـ وقد نفى محمد حسين آل ياسين هذه العلاقة يقول: «الترتيب الصوتي للحروف وهي 51 حرفا لدى الهنود يختلف عن ترتيبها لدى الخليل.

21 ـ جمهرة اللغة ـ ابن دريد 1 / 40.

22 ـ ينظر مقدمة العين 1 / 9 ـ 47.

23 ـ ينظر في مناقشة نسبة «العين» للخليل: البحث اللغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتأثر د. أحمد مختار عمر 164 وما بعدها.

24 ـ الدراسات اللغوية عند العرب. محمد حسين آل ياسين 248 والمعجم العربي حسين نصار 221.

25 ـ ترتيب مداخل المعجم ـ لعلي القاسمي 19 ـ وينظر المعجم العربي لحسين نصار 221.

26 ـ الدراسات اللغوية عند العرب ـ لمحمد حسين آل ياسين 249.

27 ـ المعجم العربي بالأندلس ـ لعبدالعلي الودغيري 55 ـ 57.

28 ـ يقول الأزهري: «وعلمت أنه لا يتقدم أحد الخليل فيما أسسه ورسمه فرأيت أن أحكيه بعينه لتتأمله وتردد فكرك فيه وتستفيد منه ما بك الحاجة إليه» مقدمة تهذيب اللغة ويقول الصاحب بن عباد: «اعلم أن الخليل لما هم بجمع كلام العرب أجال فكره فيما يبني عليه كتابه ويدير عليه أبوابه، فنظر في الحروف كلها وذاقها ووجد مخرج الكلام كله من الحلق فصيّر أولاها بالابتداء أدخل حرف منها في الحلق وكان ذلك العين» المحيط 1 / 60 وقد ارتضى هذا العمل وعلله في مقدمة كتابه.

29 ـ انظر المعجم العربي ـ حسين نصار 393 ـ واللغة ومعاجمها عبداللطيف الصوفي 102.

30 ـ تاريخ الأدب العربي ـ حفني ناصف 26 ـ 27.

31 ـ المعجم العربي لحسين نصار 394 وقد استطاع أستاذنا العلامة حسين نصار أن يتتبع كتاب العين بالنقد على طول دراسته للمعجم العربي، بل ودراسة مدرسة الترتيب المخرجي.

32 ـ المصدر السابق 244.

33 ـ المصدر السابق 245، كما أن الخليل اضطرب بين النظري حين جعل حروف العلة بهذا الترتيب واىء إلا أنه في مجال التطبيق رتب حروف العلة ي و اء.

34 ـ المعجم العربي ـ حسين نصار 394 ـ وانظر ترتيب مداخل المعجم لعلي القاسمي 27.

35 ـ جمهرة اللغة 1 / 3.

وقال ابن ولاد: «كتاب العين لا يمكن طالب الحرف منه أن يعلم موضعه من الكتاب: غير أن يقرأه إلا أن يكون قد نظر في التصريف وعرف الزائد والمعتل والصحيح.. ومراتب الحروف من الحلق واللسان والشفة.. ويحتاج مع هذا إلى أن يعلم الطريق التي وصل الخليل منها إلى حصر كلام العرب» المزهر 1 / 46.

36 ـ لسان العرب المقدمة ص: 11.

37 ـ ومع أن هذه المعاجم تأثرت بنظام الخليل على مستوى الأبنية والتقاليب، إلا أنها رفضت ترتيب الحروف ترتيبا صوتيا، وقد صنف بعض هذه المعاجم، ضمن المعاجم التي رتبت بحسب الأبنية عند د. أحمد مختار عمر ص: 158 وصنف بعضها الآخر ضمن المعاجم المرتبة ترتيبا نحويا أو تقليبيا عند د. القاسمي ص. 19، ومنهجها يسمح بكل هذا، وإن كان الأولى ألا تفرد بالحديث وأن يتم الحديث عنها داخل الترتيب الألفبائي بحسب الأوائل أو الأواخر.

38 ـ تاريخ الأدب ـ لحنفي ناصف 27.

39 ـ أما الفاء والقاف فكان القياس أن تهمل أولاهما وتعجم أخراهما بنقطة كباقي الأحرف الزوجية كالدال والذال والراء والزاي، وقد ذهب المشارقة إلى نقط الفاء بواحدة من أعلى والقاف باثنين من أعلى أيضا، وذهب المغاربة إلى نقط الفاء بواحدة من أسفل والقاف بواحدة من أعلى.. وكلاهما لا وجه له لأن القياس إهمال الأول وإعجام الآخر.. ينظر تاريخ الأدب العربي ـ حنفي ناصف 72.

40 ـ المصدر السابق. 72.

41 ـ للمغاربة ترتيب مخالف لما ذكر وهو على هذه الصورة:

أ ب ت ث ج ح خ د ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هـ و ي.

42 ـ جمهرة اللغة ـ ابن دريد 1 / 40.

43 ـ هذا التقسيم مستوحى من عمل الدكتور أحمد مختار عمر مع بعض التعديلات في تسمية الأقسام وتقديم بعضها وتأخير آخر ـ انظر البحث اللغوي عند العرب ص: 158.

ـ هناك تداخل بين المراحل الزمنية وبين المدارس لا تعكسه طريقة عرض الاتجاهات، ففي اللحظة التي نتحدث فيها عن الترتيب الصوتي مثلا وجد الترتيب الألفبائي ببعض أنواعه.

44 ـ طبع بتحقيق د. رمزي منير بعلبكي وصدر في ثلاثة مجلدات عن دار العلم للملايين في طبعته الأولى 1987م.

45 - جمهرة اللغة 1 / 40.

46 - معنى هذا أننا لا نجد الكلمة تحت حرفها الأول وإنما تحت أسبق حروفها في الترتيب الهجائي مهما كان هذا الحرف فكلمة (عبد) توجد في الباء لأنها أسبق الحروف في الترتيب. انظر تفصيل هذا: البحث اللغوي عند العرب 183.

47 - المزهر 1 / 93 - المعجم العربي 439.

48 - البحث اللغوي عند العرب 194 - 195

49 - طبع المعجم بالقاهرة تحت إشراف مجمع اللغة العربية في ثلاثة أجزاء حقق الأول منها إبراهيم الابياري 1984 وحقق الثاني عبدالعليم الطحاوي 1975 وحقق الثالث عبدالكريم العزباوي 1975 ومعنى الجيم: الديباج ولا علاقة له بأول حرف في المعجم كما ظن العديد قياسا على العين.

50 - المعجم العربي لحسين نصار 80.

51 - الدراسات اللغوية عند العرب 269.ة

52 - ترتيب مداخل المعجم 16، والحقيقة أن الجيم يمثل محاولة مبكرة للترتيب الألفبائي وهو مرتب كذلك باعتبار الحرف الأول، وإن فاته أن يلتفت للحروف الثاني والثالث - ثم إن الترتيب لا يكون عشوائيا، أي لا يوصف بضده.

53 - المعجم العربي لحسين نصار 481 - 482، فصول في فقه العربية رمضان عبدالتواب 277.

54 - معجم مقاييس اللغة 4 / 303

55 - معجم مقاييس اللغة 1 / 455

56 - معجم مقاييس اللغة 2 / 321 وقد تتبع الدكتور حسين نصار مواطن عديدة من الأبنية التي اختلطت على ابن فارس المعجم العربي 479 - 480 - 481...

57 - مقدمة أساس البلاغة.

58 - المعجم العربي 693 والبحث اللغوي عند العرب 191.

59 - المعجم العربي 709 واللغة ومعاجمها في المكتبة العربية 152.

60 - ترتيب مداخل المعجم - علي القاسمي 22 - 23. ففي حرف الخاء مثلا رتبت المفردات على النحو الآتي: خسأ - خبأ - خطب - خبت - خرج - خلد...

61 - طبع باسم التقفية في اللغة بتحقيق د. خليل إبراهيم العطية - ونشر في العراق بمساعدة وزارة الأوقاف.

62 - الدراسات اللغوية عند العرب - محمد حسين آل ياسين 280.

63 - البحث اللغوي عند العرب - أحمد مختار عمر 195.

64 - المعجم العربي - 176.

65 - فصول في فقه العربية 275.

66 - للتوسع ينظر البحث اللغوي عند العرب 246.

67 و 68 - مقدمة الصحاح 1 / 28 والمعجم العربي 484 ودراسة إحصائية ص: 9 - 10.

69 - المزهر 1 / 99 وقال الخطيب التبريزي: «وكتاب الصحاح هذا حسن الترتيب

سهل المطلب لما يراد منه» المزهر 1 / 97.

70 ـ البحث اللغوي عند العرب 219.

71 ـ المعجم العربي 511 ـ والبحث اللغوي عند العرب 232.

72 ـ ينظر بعض مظاهر الاضطراب في ترتيب هذه المعاجم ـ المعجم العربي ص: 687.

73 ـ فصول في فقه العربية 288، وينظر مثلا: المسلسل لأبي طاهر التميمي والنوادر في اللغة لأبي زيد الأنصاري والأيام والشهور والليالي للفراء وشجر الدر لأبي الطيب اللغوي.

74 ـ البحث اللغوي عند العرب 260.

75 ـ ابن سيده ـ النعيمي 160.

76 ـ ترتيب مداخل المعجم 28 وقد اقترح الدكتور القاسمي حلولا لبعض المشاكل المذكورة. وينظر في السياق نفسه: كشاف التبادل واسترجاع المعلومات في اللغة العربية ـ علي السليمان الصوينع 52.

77 ـ هذا لا يعني التشكيك في صلاحية جميع المعاجم في وقتها وللغاية التي ألفت من أجلها يقول القاسمي مثلاً عن منهجي الخليل الصوتي والتقليبي «فإننا نعتقد بأنهما كانا مناسبين للغاية من ذلك المعجم والخاصة من اللغويين الذين صنف المعجم لاستعمالها...

ويقال الشيء نفسه بالنسبة للترتيب الموضوعي والترتيب النحوي والجذري.... لكن هذا الترتيب لا يغني عن تنظيم فهرس ألفبائي شامل يجمع مصطلحات المعجم بغض النظر عن موضوعها، ويوضع هذا الفهرس في نهاية المعجم لإرشاد القارىء...» ترتيب مداخل المعجم 26.

78 ـ ترتيب مداخل المعجم 26.

79 ـ يقول الشيخ الطاهر الزاوي: وقد ظهر لي أن القاموس يكون أكثر فائدة لطلاب العلم ويكون إقبالهم عليه أشد إذا أزيلت عنه هذه الصعوبة وقدم إليهم في ثوب جديد بحيث يرتب على حروف أوائل الكلمات».

أهم المصادر والمراجع المعتمدة:

ـ أساس البلاغة ـ للزمخشري تحقيق عبدالرحيم محمود، بيروت، لبنان، 1979.

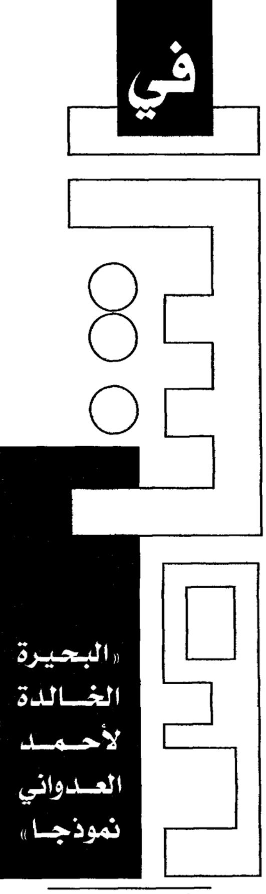
ـ البحث اللغوي عند العرب لأحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط 4 ـ 1982.

ـ تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد بن منصور الجوهري، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، ط 3 ـ 1984.

ـ تاريخ الأدب العربي أو حياة اللغة العربية، لحفني ناصف، مطبعة جامعة القاهرة ط 3 ـ 1973.

ـ ترتيب القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة، أحمد الزاوي،

دار الكتب العلمية، القاهرة، 1979.
- ترتيب مداخل المعجم، لعلي القاسمي، مجلة اللسان العربي، المجلد 19، ج1 1982، الرباط.
- تهذيب اللغة لأبي منصور الأزهري، تحقيق عبدالسلام هارون، مراجعة محمد علي النجار، الدار العربية العامة للتأليف والترجمة، 1964.
- الجاسوس على القاموس، أحمد فارس الشدياق، دار اصادر، مطبعة الجوائب، قسنطينية 1299هـ.
- جمهرة اللغة لابن دريد، تحقيق د. رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين ط 1، 1987.
- الجيم، لأبي عمرو الشيباني، تحقيق: عبدالكريم العزباوي ومراجعة عبدالحميد حسن الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية - القاهرة 1975.
- دراسات في المعجم العربي، لإبراهيم بن مراد، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1987.
- دراسات إحصائية لجذور معجم الصحاح باستخدام الكومبيوتر لعلي حلمي موسى، الهيئة العربية العامة للكتاب، 1978.
- ابن سيده: آثاره وجهوده في اللغة، لعبدالكريم شديد النعيمي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1984.
- العين للخليل بن أحمد الفراهيدي تحقيق: مهدي المخزومي - إبراهيم السمرائي دار الرشيد للنشر - العراق - 1982م.
- فصول في فقه العربية، لرمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، دار الرفاعي بالرياض، ط 2، 1983.
- قضايا المعجم العربي في كتابات ابن الطيب الشرقي، د. عبدالعلي الودغيري منشورات عكاظ، الرباط، ط 1، 1989.
- كشافات التبادل واسترجاع المعلومات في اللغة العربية، علي اسليمان الصوينع، مطبوعات مكتبة الملك فهد، 1988.
- كلام العرب من قضايا اللغة العربية، د. حسن ظاظا، دار القلم دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط 2، 1990.
- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
- اللغة ومعاجمها في المكتبة العربية، د. عبداللطيف الصوفي، دار طلاس، دمشق، ط 1، 1986.
- المزهر للسيوطي، شرح وتعليق، محمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت 1987.
- المعجم العربي، حسين نصار، دار مصر للطباعة ط 2، 1968.
- المعجم العربي بالأندلس، د. عبدالعلي الودغيري، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1، 1984.
- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق عبدالسلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 2، 1969.



«البحيرة الخالدة لأحمد العدواني نموذجا»

د. أحمد علي محمّد

ـ لماذا العدواني؟

لم يكن من بين الأسباب الداعية إلى إنشاء هذه الدراسة التعريف بأحمد العدواني (1923 ـ 1990م)، وليس ذلك استجابة لمطلب النقد الحداثي الذي ينادي بموت المؤلف، وإنما لكون العدواني معروفا لدى القراء، تدل عليه وتنوه بفضله آثاره الباقيات في ثقافتنا العربية المعاصرة، والتي منها إسهاماته في إصدار (من المسرح العالمي 1969م) ومجلة (عالم الفكر 1970م) وسلسلة (عالم المعرفة 1978م) ومجلة (الثقافة العالمية 1981م) وغيرها. ولكن من الأسباب التي وهجت في النفس الرغبة للكلام عليه هنا قصيدة انطوى عليها مجموع شعره (أجنحة العاصفة 1980م)(1) سماها (البحيرة الخالدة ـ البعثة مايو 1948م)، إذ استدعت هذه القصيدة صورة بحيرة لامرتين (1790 ـ 1869م)، ومن الطبيعي أن تنعقد في مخيلتي مقارنة بين هاتين القصيدتين، خصوصا وأن نفرا من الباحثين، وعلى رأسهم د. محمد حسن عبدالله قد وقف على قصيدة العدواني مظهرا براعة في تذوقها وفقه مغزاها، إلا أنه أغفل جانبا، أراه مهما في مجال تأويلها وتفهم مقاصدها، وهو علاقتها بقصيدة لامرتين، مع أن

الباحث الفاضل أشار إشارة خاطفة إلى تلك العلاقة في قوله: «حين يواجه المتلقي عنوان هذه القصيدة (البحيرة الخالدة) فإنه لابد سيرسم في مخيلته صورة بحيرة حقيقية، أو على الأقل، إذا كان مثقفا ثقافة معينة سيتذكر بحيرة لامرتين...»(2)!

وعبارة الباحث هنا لا تشي بشيء من التأكيد على حضور قصيدة لامرتين في قصيدة العدواني، إذ المسألة لا تعدو كونها مجرد تشابه في عنواني القصيدتين، وهذا التشابه من شأنه أن يذكّر المتلقي المثقف بقصيدة لامرتين. ونريد أن نذهب في هذه الدراسة إلى أبعد من ذلك التشابه الذي وقع في العنوان، فنزعم أن قصيدة العدواني تمثل حضورا قويا لبحيرة لامرتين، إنها بمعنى آخر تحمل رمادا ثقافيا عالميا، إضافة لكونها مفتوحة من جهة سياقها على نصوص عربية سابقة منها بركة المتوكل التي نعتها البحتري في بعض شعره. غير أننا سنكتفي هنا بتسليط الضوء على علاقة قصيدة العدواني بقصيدة لامرتين متخذين من مفهوم التناص وسيلة لإدراك التداخل بينهما.

- 2 -

تركز البنيوية في مجال تحليل نصوص الأدب على النصية، أي دراسة النص وتحديد قواعده الشكلية معتمدة على إبراز العلاقات بين الوحدات النصية داخل النسق الأصغر أو ما هو داخل النص، والنسق الأكبر أو النظام الذي ينتمي إليه النص، ومؤدى هذا الصنيع من وجهة نظر نقاد الحداثة يحيل النص إلى منتج مغلق، أو نسق نهائي، ولهذا بدأت الأنظار تتجه في نقد ما بعد البنيوية إلى اعتبار النص الأدبي مفتوحا، يحمل في صميمه آثار نصوص سابقة، تستلزم من المتلقي إدراكها لمعرفة الأسس التي يتشكل منها النص، وعلى هذا النحو غدا المتلقي شريكا للمنشئ في انتاج دلالة النص، بطريق ما يمتلكه من أفق توقعات(3) تسعف على تأويله، فغدا النص مجالا لدراسة البينصية، أي المفهوم الذي يفسح المجال أمام المتلقي لإدراك علاقة النص بنصوص سابقة، لتنعقد في النهاية محاورة بينه وبين النص بوساطة فعل القراءة الذي لا يرمي إلى أكثر من محاولة لإنتاج دلالة ليست ثابتة ولا نهائية لنص ينطوي على جملة من أصداء خارجه عنه، أو أنه كما يقول أصحاب التفكيك: «ينطوي على جملة من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها»(4).

إن منشئ النص في أثناء إبداعه يواجه تحديات كثيرة أظهرها سطوة النماذج الشعرية المتقدمة، ففي مجال استخدامه اللغة عليه أن يقارع الأشكال اللغوية التي بثها الأقدمون ومن ثم تحديها، محاولا التعبير من خلال معارضتها أو الاقتداء بها عن تفرده، وهنا يحدث صراع بين تأثير السلف والنزوع إلى التفرد، ويحسم مثل هذا الصراع دائما لصالح السلف، فيكون النص المنتج حضورا لأصداء المتقدمين، من أجل ذلك تغدو البينصية عنصرا يتحكم بوجود النص، فتكتسب دراستها أهمية بالغة في مجال تأويل النص المنتج.

- 3 -

لاشك أن المقارنة بين قصيدتي لامرتين والعدواني تفقد شيئا من حيويتها، على اعتبار أن لكل واحدة من القصيدتين لغتها

الخاصة، وليس بمقدورنا في ضوء هذه المشكلة حصر مجالات احتذاء العدواني لصيغ اللغة والمجازات التي تضمنتها قصيدة لامرتين ويبقى جانب وحيد يمكن أن ترتكز عليه هذه المقارنة، وهو الأثر الثقافي الذي يؤكد حضور قصيدة لامرتين في قصيدة العدواني من جهة الرؤية أو الموقف، وربما في الأفكار أو في طريقة تناولها أيضا.

ولا ندري ما إذا كان العدواني قد اطلع على قصيدة لامرتين بلغتها الأم، وليس فيما صدر حول العدواني من دراسات بعد وفاته، كالكتاب الذي أصدرته رابطة الأدباء في الكويت، ما يدل على معرفته اللغة الفرنسية، ولكن الكتاب المذكور آنفا يشير إلى اهتمام العدواني بالأدب العالمي، غير أنه من غير شك قد قرأ ترجمة قصيدة لامرتين في أثناء وجوده بمصر (1939 - 1949م) ففي هذا الزمن تقريبا ترجمت قصيدة لامرتين إلى العربية مرات عدة، إذ قام كل من أحمد أمين وزكي نجيب محمود في كتابهما عن (قصة الأدب في العالم 1943م) وأحمد حسن الزيات في كتابه (مختارات من الأدب الفرنسي 1947م) بترجمتها، وليس ببعيد أن يكون العدواني قد نظم قصيدة البحيرة الخالدة تعبيرا عن إعجابه بقصيدة لامرتين، خصوصا أنه نشر قصيدته في (البعثة - مايو 1947م).

- 4 -

إذا كان أصحاب التفكيك - كما يرى د. عبدالعزيز حمودة - لما جعلوا النص يتخطى حدوده، ويتسع إلى ما لا نهاية، ليغدو في آخر الأمر وكأنه قد ابتلع العالم، أو استحال إلى مكتبة عالمية، قد ألحقوا بالنص جورا لا يختلف عما ألحقته به البنيوية التي أرادت أن ترى فيه كمن أراد أن يرى العالم في حبة فاصولياء، وهذا معناه أن التفكيك كالبنيوية من حيث الغلو ومجانبة الصواب، غير أن للتفكيك فضيلة واحدة يعترف بها د. حمودة وهي «القول بأن النص الحاضر موضوع التفسير أو القراءة يحمل رمادا ثقافيا من نصوص سابقة...»(5) غير أن هذه الفضيلة من وجهة نظره، لا تتحقق إذا طغت البينصية على حدود المنطق، كأن يرتبط تفسير النص كلية بوعي القارئ وبأفق توقعاته، فتغدو القراءة حينئذ لا نهائية التفسير، فتتعذر المعرفة ويشعر المرء أن هنالك صعوبة في التعايش مع التفسير الذي تفرزه البينصية، وعليه يغدو التحليل ضربا من العبث(6).

وإذا أردنا أن نتحرك في إطار تعددية النصوص ضمن النص الواحد فإن ذلك سيدخلنا في متاهة يتعذر الخروج منها، إذ كل نص منجز هو حضور لنصوص سابقة، والسابقة في حقيقها منقولة عن غيرها وهكذا، حتى ينتفي وجود نص أصل، بما في ذلك النص الأول الذي ابتدعه المؤلف الأول، فهذا النص مجرد محاكاة بحسب نظرية أرسطو. وعلى هذا الأساس تبدو لنا تعددية النصوص لا نهائية، وما تعيننا قصيدة لامرتين على أنها مرجع لنص العدواني إلا من ضروب المقاربة، أو مجرد قطع للسلسلة اللانهائية من تعددية النصوص، ولهذا لا تحل المشكلة بتقديم نصين يعتمد أحدهما في تفسيره على حضور الآخر، لأن الآخر حضور لشيء خارج عنه، إذا كيف يمكن أن تحل البينصية مشكلة التعددية؟

لقد قدم التفكيكيون حلا آنيا لهذه المشكلة عندما وضعوا القارئ في مركز الدراسة الأدبية، ثم جعلوه مكانا لتعددية

النصوص، أي جعلوه مرجعا للتفسير، غير أن تفسيره ليس نهائيا، والسبب في ذلك «غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، وإن ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيا في قراءة أخرى، وإن ما هو هامشي في قراءة ما يغدو مركزا في قراءة ثانية، ويتبع ذلك ما سماه التفكيكيون اللعب الحر للغة»(7).

ومع أننا نرى في مثل هذه الأفكار التي صدرت عن التفكيكيين ما يقدم حلا، وإن كان جزئيا لمشكلة تعددية النصوص في النص الواحد، إلا أننا لا نريد التمسك بها تمسكا حرفيا خصوصا وأن تلك الأفكار قد ألغت مقصدية المؤلف ونحن لا نستطيع أن نتصور نصا بلا منشئ، وقولا بلا مقصدية، أو غاية يسعى إليها، وما اعتمادنا على التناص هنا إلا لكشف خصائص النص الأدبي وتفسيره بغيره من نصوص سابقة.

لاشك أن النص الأدبي، كما يرى منظرو التلقي، يحاول تغيير القناعات الثابتة لدى القارئ، ولهذا يحسن بالقارئ أن يضع قناعاته إزاء النص المقروء موضع التساؤل أو التغيير إن لزم الأمر، إذ النص باستمرار يرد على أسئلة القارئ بإجابة ليست متوقعة، ولذلك يغدو أفق التوقعات الذي يمتلكه القارئ إزاء النص لا يفيد أكثر من معرفة الجنس الذي ينغرس فيه النص، وعلى هذا النحو تمسي القراءات السابقة للنص مجرد تأويلات لا نهائية، بمعنى أنها تكون خاضعة للتعديل.

ولتبيان جدوى هذه النظرة يحسن بنا تقديم قراءة سابقة لقصيدة العدواني، وهنا وقع الاختيار على قراءة الناقد محمد حسن عبدالله لجعلها موازية للمقارنة التي نريد عقدها هنا بين قصيدتي لامرتين والعدواني.

- 5 -

إذا أردنا تبيان الصلة بين قراءة د. محمد حسن عبدالله لقصيدة العدواني والمناهج الحداثية في معالجة النصوص نجد أنها قريبة من معالجة البنيويين، وقد تتبدى لنا تلك الصلة من خلال تركيز الباحث على المحاور الآتية:

١ـ العنوان وعلاقته بالمطلع:

بدأ الباحث تحليله القصيدة بالتساؤل عن المقصود بالعنوان، فهل جسد عنوان القصيدة (البحيرة الخالدة) بحيرة حقيقية، أم أنه ضرب من المجاز؟ ومؤدى هذا التساؤل تحديد مغزى القصيدة من خلال العنوان، على اعتباره مفتاحا لقلب النص، أو أنه علامة مؤكدة تتولد من صميم القصيدة، لذا فهو أشبه بنواة تدور أو تتمحور حولها بقية البنى في القصيدة، ومن هنا حاول إيجاد علاقة بين عنوان القصيدة ومطلعها معتمدا على النسق الأكبر أو ما هو خارج النص كقوة القاعدة النحوية وترتيب الذاكرة الإنسانية، أو ما سماه بالنسق الاستدعائي(8)، وبموجب ذلك غدا الضمير في البيت الأول:

هي الطير صادرة واردة

عليك بأسرابها الحاشدة

عائدا على العنوان، أي البحيرة، إذ من شأن الضمير في مثل هذه الحال العودة إلى أقرب مذكور في صورة الكلام، وعلى هذا النحو استقام للباحث القياس الصوري، لتغدو علاقات العناصر في قصيدة العدواني منتظمة وفق ما يلي:

ـ البحيرة هي الطير.

ـ الطيـــــــر هــي الـنـاس.
ـ البــحـــيـــرة هي الناس.(٩)

والسؤال هل حقا تداخلت الأشياء في ذهن العدواني على هذا النحو، أو هل كان في وهم العدواني أن يعيد تشكيل الوجود بهذه الوحدة المطلقة على النحو الذي يرسمه د. محمد حسن عبدالله في تحليله؟

للإجابة عن هذا التساؤل يحسن تفكيك هذه الصورة التي رسمها الباحث للعناصر المكونة للقصيدة، وعزل وظائفها التي تداخلت من خلال العنوان، الذي كون صلة وصل بين حلقات السلسلة، فغدت البحيرة هي الطير وهي الناس في الوقت ذاته.

ونحن نقبل مثل هذا التأويل إذا كان عنوان القصيدة حقا عنصرا متولدا من داخل النص، إذ يصح اعتباره حينئذ محورا للبنى النصية التي يتشكل منها النص، ولكن ماذا يجدى هذا التأويل، إذا كان العنوان آخر حركة في القصيدة، أو أنه ـ كما يقول الغذامي ـ آخر ما يكتب في القصيدة، إذ القصيدة لا تتولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، وهو في أحسن أحواله يكون اقتباسا محرفا لإحدى جمل القصيدة(١٥)، وإذا ما عدنا إلى قصيدة العدواني نجد أن عنوانها مقتبس من آخر بيت فيها وهو قوله:

وما نحن إلا غمام الحياة
وأنت بحيرتها الخالدة

فقوله هنا (بحيرتها الخالدة) حرّف فصار (البحيرة الخالدة) وهكذا استحال إلى عنوان، وهذا معناه أن العنوان لا يدخل في علاقة مع سائر الوحدات المكونة للنص كما رسم الباحث، وكذلك تضعف علاقته بمطلع القصيدة من جهة عودة ضمير الفصل (هي) عليه، فالضمير في قول العدواني (هي الطير) لا يعود على البحيرة، وإنما يعود على الطير نفسها، وبالنظر إلى بعض أساليب العرب في التعبير نجد قول السابق:

ونحن كشفنا عن معاوية التي
هي الأم تغشى كل فرخ منقنق(١١)

نظيرا لقول العدواني: هي الطير = هي الأم، فضمير الفصل في الموضعين يعود على مذكور، لكن المذكور متأخر، لأن من حق ضمير الفصل الصدارة، وعليه لا نجد عدولا في قول العدواني، وليس فيه ما يستحق إطالة الوقوف.

وأما تأويل العنوان بمعزل عن العناصر المتشابكة التي رسمها الباحث فإنه لا يمثل سوى استحضار لبحيرة لامرتين، بخاصة اقتران بحيرة العدواني بفكرة الخلود، وهي الفكرة نفسها التي عبر عنها لامرتين في نهاية قصيدته حيث قال:

أيتها البحيرة الصاخبة!
أيتها الصخور الصامتة!
أيتها الغدران الموحشة!
أيتها الغابات المظلمة!
أنتن اللاتي يبقى عليهن الدهر
فيجدُّهن بعد البلى، ويخصبهن بعد المحل(١٢)

فبحيرة لامرتين هنا، إضافة لظواهر الطبيعة الأخرى مقترنة بفكرة الخلود، إذ ليس بوسع فعل الدهر (العدم) أن يطولها، وليس ذلك فحسب وإنما يزيدها تقادم الزمان جدة وخصوبة، ومن الواضح أن ثمة اقتداء حدث من جهة العدواني ليتحقق مثل هذا الانسجام في الرؤية في ختام هاتين القصيدتين.

٢ـ ترتيب المقاطع في قصيدة العدواني:

قسم الباحث قصيدة العدواني إلى مقاطع أو وحدات صغرى ليتسنى له إدراك علاقاتها، فاشتمل المقطع الأول على الأبيات (١ـ4):(13)

١ـ هي الطير صادرة واردة
عليك بأسرابها الحاشدة
٢ـ تجيئك مثقلة بالشجون
وتذهب خالية ناشدة
٣ـ وربتما أقبلت بالضلال
وعادت مهللة راشدة
٤ـ وربتما أقبلت بالهدى
وعادت مضللة جاحدة

والمقطع الثاني يمثله البيت الخامس منفردا:

٥ـ وماؤك يختال في ضفتيك
ويغمر أعطافك الناهدة

فهذا المقطع كما يقول الباحث ينصب على صفات البحيرة وحدها، وهي صفات مشبعة بصفات البشرية والأنوثة بصفة خاصة.

وغني عن القول: إن تجسيد الطبيعة بصورة أنثى، على اعتبارها رمزا للخصوبة والعطاء، قد راود أذهان الرومانسيين عامة، ولامرتين خاصة ذلك أن شعره يمثل فاتحة الشعر الرومانسي في فرنسا، فلم يغب عنه أن يجسد في ظواهر الطبيعة: البحيرة، الصخور، الغدران، الغابات صفة الخلود والتجدد والخصوبة والأنوثة في آن، لهذا قال:

أنتن اللاتي يبقى عليهن الدهر
فيجدّهن بعد البلى ويخصبهن بعد المحل

وفي ذلك مؤشر على مقدار التداخل بين قصيدتي لامرتين والعدواني، خصوصا من حيث النزوع إلى الطبيعة وخلع صفات الخلود والأنوثة والخصوبة عليها.

ويشتمل المقطع الثالث بحسب تقسيم د. محمد حسن عبدالله على الأبيات الثلاثة الآتية:

٩ـ وكم قبل شاهت ينابيعه
وجاشت على سيفه آبده
١٠ـ وقيل تدنس واستوبلت
مجاليه بالرمم البائدة
١١ـ وقيل توحل واستوبأت
مغانيه بالنسم الفاسدة

ويرى الباحث أن هذا المقطع «يتمحور حول عبارة واحدة (قيل) التي تتكرر في صدر كل بيت كاشفة عن البعد التاريخي لضلال الطير وجحوده في علاقته بالبحيرة ...»(14) غير أن الباحث يسقط ثلاثة أبيات سبقت هذا المقطع (6-8):

٦ـ ويهزأ من صُدر أقفلت
ويسخر من ورد وافدة
٧ـ إذا صارعته عوادي الزمان
علاها بغرته المارده
٨ـ وإن طاف في حوضه طائف
غدا نطفا عذبة باردة

فهذه الأبيات الثلاثة موصولة من حيث تسلسل المعنى بالبيت الخامس، فرأى فيها البحث زيادة في المعنى لا تستوجب الإشارة، لهذا لم يدخلها ضمن تقسيمه المقطعي للقصيدة، مع أن هذه الأبيات تنطوي على موقفه من الكون، إنه بمعنى آخر يحدد فيها موقفه من الصراع الدائر بين الدهر والموجودات، لهذا نراه ينحاز هنا إلى ظواهر الطبيعة في صراعها مع فعل الدهر، إذ العدواني يعي أن المرء في الحياة لا يمتلك وسيلة تمكنه من مجابهة فكرة الفناء، فهو دائما عرضة للمصائب والنكبات، ولا سبيل له سوى اللجوء إلى الطبيعة، التي يرى فيها رمزا للخلود، ليضمن ذكرى وجوده، انظر إليه كيف ينتصر للطبيعة (مياه البحيرة) ضد فعل الزمان، إذ الزمان مدحور أمام غرة المياه المارده. وهذه الفكرة لم تكن غائبة عن لامرتين عندما تكلم في قصيدته (البحيرة) على سلطة القهر التي يمارسها الدهر ضد الإنسان:

فليس لسفينة الإنسان مرفأ
ولا لخضم الزمان ساحل

إن الزمان ليتدفق، وإنا مع تياره نمر ونمضي(15)

ولهذا يغدو الزمان عند لامرتين حاقدا حاسدا، لأنه يسحق إرادة الإنسان ويسلبه حلمه في البقاء:

أيها الزمن الحاقد الحاسد
أكذلك قضيت أن تمضي لحظات الأنس
وسكرات الحب سراعا كما تمضي أيام الشقاء والبؤس(١٦)

ولكن ماذا بوسع الإنسان أن يفعل إزاء فعل الدهر الحاقد، إن العدواني لم يصنع أكثر من صنيع لامرتين، إذ لجأ كل منهما إلى الطبيعة محاولين حفظ ذكرى وجودهما في ظواهرها:

لتبق ذكراها أيتها البحيرة في هدوئك الشامل
وعواصفك الهوج، وهضابك الضحوك
لتبق في هذا الصنوبر الذاهب في السماء
وفي وعر الصخور المعلقة فوق الماء(١٧)

وكذا ينحو العدواني في قوله:

فقدست حامية للورى
وبوركت مرضعة والده

أما الأبيات العشرة الأخيرة في قصيدة العدواني فإنها تمثل عند الباحث المقطع الرابع:

١٤- ولو سايروا بعض ما بهرجوا
إذن ألجموا الهمم الواقدة
١٥- وأموا المقابر واستوطنوا
عليها مع الجثث الخامدة
١٦- فليس بغيرك يحلو الجهاد
لمن يطلب العيشة الراغدة
١٧- ومازلت منذ ابتداء الحياة
وأنت لخيراتها رافدة
١٨- عليك يدور جمال الوجود
ولولاك كان بلا قاعدة
١٩- فقدست حامية للورى
وبوركت مرضعة والده
٢٠- نسيء بك الظن في كل حين
وأنت لسوآتنا حامدة
٢١- وماذا يضيرك من طيشنا
ومن نزوات لنا حاقدة
٢٢- ولا أنت من فيضنا تنقصين
ولا أنت من غيضنا زائدة
٢٣- وما نحن إلا غمام الحياة
وأنت بحيرتها الخالدة

وهنا يسقط الباحث بيتين من القصيدة (12-13):

١٢- حديث خرافة منذ القديم
ولغو السكارى على المائدة
١٣- فيا هول ما زخرف الكاذبون
وحسبك أفعالهم شاهدة

وبذلك يكون مجموع ما استبعده الباحث من قصيدة العدواني خمسة أبيات، لأنها لم تنتظم وفق فكرة توحد المعنى ضمن المقاطع أو الوحدات الصغرى في القصيدة. وكذلك أغفل تأويل بعض الأبيات خصوصا في المقطع الأخير عندما تحدث عن الثنائيات الضدية إذ رد البيتين (14-15) إلى ما سبق أن قيل، أي إلى المقطع الثالث، لأنهما يكشفان عن تناقض مع سلوك القائلين... وجعل البيتين (16-17) في الرد على المعاصرين من أصحاب اللغو، في حين جمع البيتان (18-19) جوهر الرد على ما زعموا.(18) أما الأبيات الأربعة الأخيرة في هذا المقطع فإنها تركت دون تأويل، وخلص الباحث إلى تحديد المراد بالبحيرة فكانت تعني عنده الحياة والأرض والأم والبشر... (19)

من الواضح أن ما يصبو إليه الناقد من خلال هذه القراءة النصية، التأكيد على

وحدة العالم، وعلى هذا الأساس كانت البحيرة رمزا للطير والناس والأمومة والأرض والبشر، بمعنى أن البحيرة تجسيد للعالم الذي ينطوي على توافق وتناقض في آن، ومن شأن الفن أن يصهر كل الفوارق بين الموجودات لتلتئم متآلفة متجانسة، وفي ضوء هذه الرؤية يكفي الشاعر أن يتحدث عن ظاهرة واحدة من ظواهر الكون ليصور من خلالها العالم كله، وعلى هذا النحو بدت بحيرة العدواني عالما زاخرا، وهذه الفكرة التي طبقها الناقد على النص ما هي في الحقيقة إلا من وحي البنيويين الذين أرادوا أن يروا العالم كله في حبة فاصولياء.

إن البنيوية لما تبنت المنهج العلمي في معالجة النصوص الأدبية سعت بصورة أو بأخرى إلى تقنين الإبداع، فكان جهد الناقد البنيوي يتركز حول إعادة ترتيب الوحدات النصية للوصول إلى نظام عام يحكم نصوصا أخرى، ولهذا عد مثل هذا الترتيب عملا يوازي الإبداع، لا بل إن بعض النقاد يرى أن إعادة ترتيب وحدات النص عمل إبداعي لا يقل عن عمل الشاعر نفسه، وغني عن القول إن تطبيق قوانين عامة على الفن عرضة للانهيار، لأن الفن لا يحكم بالقانون(20)، ولهذا سقطت البنيوية لأنها تجاهلت خصوصية الفن، وغيبت مقصدية المبدعين، وإذا عدنا إلى نص العدواني بحسب قراءة الناقد محمد حسن عبدالله نجد أن الرؤية فيه غائبة والهدف مفقود في ضوء ذلك التداخل المضطرب بين العناصر.

- 6 -

إذا كانت البنيوية تحيل النصوص إلى نسخ متشابهة من حيث إنها تستجيب لقوانين عامة، فما مزية التناص الذي يسمح هو الآخر بتداخل النصوص، ألا يعني ذلك أن البنيوية والتفكيك معا تقتحمان حرمة النص وتلغيان خصوصيته؟

إن البنيوية وحدها تلغي تفرد النص الأدبي، أما التناص فإنه يوسع مع حدود النص المنجز حديثا ليستوعب شذرات من نصوص سابقة، من أجل ذلك قام التناص على المعارضة بنوعيها المقتدية والنقيضة فالعدواني اقتدى بقصيدة لامرتين في جانب وناقضها في جانب آخر، وإن كان التناقض يدخل في باب الاحتذاء إلا أنه يسمح للموهبة أن تأخذ مداها ضمن إطار المحاكاة، بمعنى أن الشاعر يتحدى باستمرار النماذج السابقة ليعبر عن ذاته وتجربته الشخصية من خلالها، لأن إبداع الشاعر يدور في فلك ثقافته، فهو بحاجة إلى أن يضع تجربته ضمن سياق النوع الذي يصوغ قصيدته فيه.

من هنا نتبين أن العدواني اقتدى بقصيدة لامرتين لما استعار منها إطار الطبيعة (البحيرة) للتعبير عن أفكاره، إذ تمثل البحيرة عند لامرتين ملاذا، استعاض به عن حب مفقود، فلقد اعتاد أن يلقى محبوبته جوليا عند البحيرة، ولكن الزمان سرعان ما حال دون اللقاء، فلم يجد الشاعر أمامه سوى البحيرة ليبث إليها لواعج الشوق، لكونها شاهدة على حبه، وبالتدريج تولدت بينهما ألفة ليرى الشاعر في البحيرة معنى الخلود والاستمرار، ويجد فيها ما يحفظ وجوده ووجود محبوبته، وبعدئذ أخذت صورة المحبوبة تغيب لتحل محلها صورة البحيرة، وبالفعل أوشكت جوليا أن تنسى لدى قراء بحيرة لامرتين لتثبت صورة البحيرة مكانها.

إن العدواني في محاكاته قصيدة لامرتين بدأ بهذه النقطة، أي عندما أخذت صورة المرأة تتلاشى وتغيب، بدليل أن المرأة لا ذكر لها في قصيدة العدواني، ويصح أن تكون بحيرة العدواني امرأة لأنه أشار فيها إلى معنى الأنوثة والخصوبة والنماء، إضافة لكونها ملاذا انصرف إليه العدواني هربا من واقع متخلف أراد له التغيير، وهنا يدخل العدواني في طور المعارضة النقيضة، بمعنى أن رؤيته هنا قد استقلت عن رؤية لامرتين، مع أن الموضوع واحد، إلا أن العدواني انحاز إلى تصوير ذلك المجتمع من شروره وآثامه، وذلك بالعودة إلى الحياة الفطرية البريئة، وبكلمة مختصرة إن بحيرة العدواني ما هي إلا دعوة إلى الطبيعة النقية الخالدة.

هوامش البحث:

1- في الكتاب التذكاري عن أحمد العدواني إعداد د. سليمان الشطي وسليمان الخليفي، إصدار رابطة الأدباء في الكويت أن أحمد العدواني أصدر ديوانه (أجنحة العاصفة 1981م) وفي الطبعة الأولى للديوان بإشراف خالد سعود الزيد ود. سليمان الشطي أنه صدر في الكويت 1980م، فهل هذا يعني أن العدواني أعاد طبعة ديوانه هذا سنة 1981، أم كان ذلك من باب الخطأ المطبعي؟

2- مقالات وبحوث عن العدواني، الكتاب التذكاري الآنف ذكر، بحث بقلم د. محمد حسن عبدالله عنوانه (دراسة في بناء الصورة عند أحمد العدواني) ص:101.

3- أفق التوقعات مفهوم طور لياوس أحد منظري التلقي ومعناه: «نظام من العلامات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص». انظر للتوسع (نظرية التلقي) لروبرت هولب، ترجمة عز الدين اسماعيل إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة 1415. ص:7.

4- حمودة عبدالعزيز (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك) سلسلة عالم المعرفة (232) الكويت نيسان 1998، ص: 367.

5- المرجع السابق.

6- المرجع السابق.

7- المرجع السابق.

8- عبدالله، محمد حسن (دراسة في بناء الصورة عند أحمد العدواني) ضمن الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء في الكويت ص: 130.

9- المرجع السابق.

10- الغذامي، عبدالله (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية) إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة ط 1405 هـ ص: 261.

11- هذا البيت من شواهد لسان العرب، انظر مادة (طير).

12- الزيات، أحمد حسن (مختارات من الأدب الفرنسي) مجلد 1 ط2 مطبعة الرسالة 1371هـ ص:234.

13- العدواني، أحمد (أجنحة العاصفة) شركة الربيعان- الكويت ط1 1980 ص:220.

14- عبدالله، محمد حسن (دراسة في بناء الصورة) ص: 132.

15- الزيات أحمد حسن (مختارات من الأدب الفرنسي) ص: 235.

16- المرجع السابق.

17- المرجع السابق.

18- عبدالله، محمد حسن (دراسة في بناء الصورة) ص 133.

19- المرجع السابق.

20- حمودة، عبدالعزيز (المرايا المحدبة) ص: 283.

النص المسرحي في مرآة المخرج

د. نديم معلا

إذا كان النص المسرحي حاضرا في المسرح القديم، وإذا كانت أسطوريته أو أدبيته هي التي كانت تعزز وترسخ هذا الحضور، فإن الإخراج - والمخرج تبعا لذلك - لم يتبلور كمفهوم، وكمهنة فيما بعد، إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومن نافل القول إن فنا جماعيا كالمسرح، ما كان ليأتلف ويلتئم ويستقيم، إلا بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق تمهيدا للتوحد، فكان الممثل الأول، أو المشرف الفني، أو مصمم الديكور.

بيد أن مسرح ساكس ماينغن (1866) أسس لمفهوم الاخراج والمخرج، ومنهج التحضير للعرض المسرحي. وقد كتب الدوق غيورغ الثاني (1826 - 1914) دوق ثور نغيان في مقاطعة ساكس ماينغن الألمانية، مقالة في جريدة «دويتش بونيه» ضمنها تصوراته لفن الاخراج وتفصيلاته كالحركة على خشبة المسرح، وعلاقتها بالديكور المرسوم، في ذلك الحين، وليس المجسم الذي نعرفه هذه الأيام وأشار أيضا إلى علاقة الممثل بالاكسسوار أو الأغراض، وتوقف عند معالجة المشاهد الجماعية، وطريقة تدريب (الكومبارس)(1).

لقد كان الدوق مثقفا أظهر اهتماما شخصيا بمسرح ماينغن، ورأى أنه لابد من اصلاح السائد في ذلك المسرح، ولابد أيضا من رؤيا متكاملة لهذا الإصلاح، بحيث يحكم النهج الجديد، عناصر العرض المسرحي كلها ويضبطها، ولا يُترك شيء للمزاج أو المصادفة. لم يكن الدوق محترفا، لكنه كان على اطلاع مستمر، على مسارح الأمم الأخرى (المسرحيات الشكسبيرية التي أخرجها تشارلز كين في لندن بخاصة) ولعله أدرك أن العقلانية التي تحيل الفوضى

إلى جمال متناسق ومتناغم، أكثر من ضرورة في ذلك الوقت.

لقد أدهش هذا الفهم المتوازن للعرض المسرحي وللإخراج المسرحي، كلا من ستانيسلافسكي وانطوان. وقد حرضت طريقة ماييننغن هذه كلا الفنانين، وغدت التمرينات المفصلة والأداء الجماعي المنضبط ثم الوحدة والتماسك في الاخراج السمة المميزة للمسرح الحر ومسرح الفن في موسكو(2)». ولقد ارتبط انجاز مسرح ماييننغن بالواقعة الطبيعية التي كانت قد اكتسحت أوروبا في ذلك الحين. ولذلك فإن فحص تفاصيل العرض، والسعي المحموم إلى مطابقة الواقع بطريقة «فوتوغرافية» بدءا من الأداء إلى الأزياء والديكور والإضاءة، إلى المشاهد الجماعية، كان يرمي إلى تعزيز الوهم بأن ما يجري على خشبة المسرح، هو الحياة الحقيقية.

لعل ما يهمنا هنا، في هذا السياق، ما يمكن أن ندعوه بالتأسيس للمفهوم والممارسة، ومن ثم النظرة إلى النص باعتباره الأرضية التي تتشكل فوقها الرؤى الاخراجية.

كان النص المسرحي، بالنسبة إلى ماييننغن ، شبه مقدس إن لم يكن مقدسا، ولا يكمن السبب في الطبيعة الانتقائية للنصوص - الكلاسيكية منها بخاصة - فحسب وإنما في ذلك الولاء الأعمى للكلمة وللكاتب الذي يقف وراءها. النص في عرفهم هو المبتدأ أو المنتهى، وعليه يجب أن يكون العرض المسرحي خادما له. وعليه أيضا - وربما على المخرج قبل كل شيء - أن يكون مترجما أو مجسدا حرفيا لكل مشهد. وإذا أضيفت الهيبة التي يزرعها الكاتب في روع المخرج، إلى مطابقة العرض المسرحي للحياة الواقعية - كما أسلفنا - فإن النص يرى ذاته في مرآة المخرج، دقيقة وطبق الأصل، إن لم تكن منتفخة قليلا. النص كما هو. تلك كانت وجهة نظر مسرح ماييننغن. وقد تجلت وجهة النظر تلك في العلاقة بين المسرحي النرويجي هنريك إبسن، ودوق ماييننغن، حيث زوده إبسن بوصف مفصل لبيت نرويجي، قبل عرض مسرحيته «الأشباح».(3)

ويبدو أن المخرج (الدوق) لم يكن يبحث عن نسخ أجواء المسرحية وعرضها كما هي، بالرجوع إلى المصدر الأكثر ثقة - ابسن - وإنما كان يتلهف إلى لقاء الكاتب للاطمئنان إلى أن كل شيء على ما يرام، فلا شطط ولا خروج عن النص. ثمة إذن تواز بين تحديد المرجعية فيما يتعلق بالعرض المسرحي، وإناطتها كليا بالمخرج، والاعتراف به وبسلطته وسطوته على العمل المسرحي، وبين التعامل مع النص باحترام وحصافة شديدين.

ولم يكن موقف انطوان بعيدا عن موقف مسرح ماييننغن تجاه النص، إذ ثمة وشائج ربطت بينهما - لعل أهمها الواقعية الطبيعية وضرورة إصلاح المسرح وبروز المخرج كشخصية مميزة - وإن كان أنطوان قد خطا خطوات متقدمة نسبيا على طريق الاخراج.

وجد أندريه أنطوان (1858 - 1943) في المسرح خلاصه الإنساني، إذا صح هذا التعبير، ولم تكن له ظروف الدوق المادية أو مكانته الاجتماعية، وهو الذي كان موظفا في شركة الغاز يخشى الإملاق، ذهب أنطوان إلى أبعد من دوق ماييننغن، فراح يبحث عن أداء واقعي طبيعي وإخراج واقعي طبيعي.

ورأى في الحياة اليومية وفي نمط

سيرورتها. وفي سلوك الناس وهم يعيشونها، المثال الذي ينبغي أن يحتذى. صار ممثل أنطوان يعرف كيف يعطي جسده فرصة التعبير عن الشخصية. بمعنى آخر كان يمثل بجسده كله وليس «بصوته» وحركاته فقط. أما أنطوان المخرج فكان هاجسه التفاصيل في كل شيء: الكلام الإيماءة «إن إعادة قلم رصاص أو قلب فنجان على خشبة المسرح»(4) هامة ولا تقل أهمية عن المبالغات الخطابية في المسرح الرومانسي. لكنه يرى إلى الاخراج كفن، تقاس نجاعة حلوله وتجلياته البصرية، بقدرته على خداع المتفرج بإيهامه بالواقع.

ويقف أنطوان - شأنه في ذلك شأن الدوق - موقف الاحترام والتبجيل من النص. كان همه إذا قدم نصا كلاسيكيا مثلا، الالتزام المطلق بنقل العصر والبيئة، بحيث يبدو كل شيء كما كان تماما. بيد أن الرجل توقف عن طريقة الأداء - أداء الأعمال الكلاسيكية - ملحا على تخليصه من المبالغة الخطابية الرنانة، وتقريبه من الحياة الواقعية.

قد يكون أميل - في علاقته بالنص تحديدا - إلى اعتباره خارج اللعبة ومنفصلا عنها، وبالتالي فالإصلاح الذي كان يدعو إليه، يجب أن ينصب على العرض والمشكلة، كما بدت له، مشكلة تخلف العرض بعناصره كلها، وليست مشكلة نص.

جاء الروسي ستانيسلافسكي (1863 - 1938) ليعلن القطيعة مع السائد وليخرج مع صديقه وزميله نميروفيتش دانشنكو (1858 - 1943) بعد لقائهما التاريخي في مطعم سلايفيانسكي بازار، وسط موسكو، والذي استمر زهاء ثماني عشرة ساعة - بتصور يشخص الأزمة ويقترح الحلول.

لقد كان ستانيسلافسكي أقرب إلى المفكر المسرحي، وقد خرج من عباءة المسرح المحترف ممثلا ومشرفا، قبل أن يصبح مخرجا، لم يكن مسرحيا عاديا دفعه استياؤه من الظروف السائدة في المسرح، إلى البحث عن الجديد البديل، كان يريد أن ينظم الممارسة المسرحية ويضع لها منهجا تسير وفقه، ومازالت أصداء عباراته الشهيرة، تتردد إلى يومنا هذا: انتهى عهد النجومية الذي يتعارض مع جماعية العمل المسرحي، لا مجال للخطابية في الأداء بكل حيلها وعاداتها المسرحية المبتذلة. ليست هناك أدوار صغيرة، هناك ممثلون صغار.

بداستانيسلافسكي أكثر خبرة ونضجا - وهو المثقف - من زميله الفرنسي الذي لم يكن قادرا - بحكم عمله كموظف في شركة الغاز - على ارتياد آفاق أرحب وأعقد. صحيح أنهما كانا ينضويان تحت لواء مدرسة أو اتجاه واحد (الواقعية) - وإن كان ستانيسلافسكي قد مضى إلى أبعد من الأطر الطبيعية وصولا إلى النفسية - إلا أن هذا الأخير نظر إلى العملية المسرحية في سياقها الاجتماعي - الفني التقني (كانت فرقة مسرح الفن في موسكو تبحث في المتاحف والمكتبات والقصور والأسواق والساحات في سبيل بعث الحياة على خشبة المسرح بصدق) ولم يكن غريبا على صاحب النظام أو المنهج تكريس مبدأ المخرج المستبد. بل إن العبارة التي تقول «المخرج مؤلف العرض المسرحي» ارتبطت بتجربته في مسرح موسكو الفني. وإذا كان كل من الدوق وأنطوان، قد سلم بما يمكن أن ندعوه

واقع الكتابة المسرحية، أي بما هو موجود منها (ابسن - هاوبتمان) فإن ستانيسلافسكي بالمقابل أدرك وبعمق، أن تقنية الأداء الجديدة، تتطلب نصا جديدا، كتابة مسرحية جديدة. وعلى هذا الأساس يُفسر لقاؤه بالكاتب أنطوان تشيخوف، الذي عجز الممثلون التقليديون عن فهم البناء الدرامي لهذا الكاتب الذي قوّض كل مألوف.

ما كان ستانيسلافسكي ليعترض على النص المسرحي، وهو الذي كان يحتفي به قارئا وممثلا وصاحب فرقة مسرحية. كان الاعتراض إذن على نوعية النص.

بل لقد أمسى النص مادة مختبره المسرحي. «إن التعبير عن أفكار ومشاعر وأحلام الكاتب، آلامه وأفراحه الأبدية من مهام العرض المسرحي، وإذا قرأنا نظامه المسرحي، نجده ينهض على الأسس التالية:

- الهدف الأعلى.
- خط الفعل المتصل.
- الظروف المعطاة - لو السحرية (ماذا تفعل لو كنت تحب جولييت)
- الخيال
- الذاكرة الانفعالية
- التواصل

وتتوضح هذه الأسس في النص ويستحيل، بالتالي اكتشافها وتحديدها خارجه، يقول ستانيسلافسكي: «لنتفق من الآن فصاعدا على تسمية ذلك الهدف الرئيسي والأساسي والشامل، الذي يستقطب جميع الأهداف الجزئية، بلا استثناء، ويحفز السعي الابداعي للدوافع الداخلية المحركة كلها، وعناصر الحالة الداخلية للممثل - الفنان - بالهدف الأعلى لمسرحية الكاتب».(6)

ويربط كل ما يجري في العرض المسرحي بالهدف الأعلى، ويوضح ستانيسلافسكي علاقته بالنص المسرحي وبالكاتب بصراحة لا تترك مجالا للتأويل «لا يمكن أن يكون هذا الهدف الأعلى الذي يصل إليه المخرج، معاديا للهدف الأعلى للكاتب»(7) هذا يعني أن ستانيسلافسكي لا يحاول أو يواجه أو يسمح لنفسه - كمخرج - بقراءة هامشها واسع أو متحرر إلى حد ما. ولم يكن من قبيل المصادفة، أن توجد في مسرح موسكو الفني، مهنة أو وظيفة «رئيس قسم الأدب» (ZAV-LIT) بالروسية وغالبا ما كان يشغلها ناقد أو باحث معروف، وثيق الصلة بالعمل المسرحي، ولعل مثل هذه الوظيفة تشي بالاحترام والتقدير، الذي كان المسرح (مسرح موسكو الفني) وعلى رأسه ستانيسلافسكي يكنه للنص والكاتب.

وهذا الولاء للنص المسرحي وللكاتب، كان واضحا أيضا في أقوال نيميروفيتش - دانشنكو الذي ضاق ذرعا، على ما يبدو، من نعت النقاد والفنانين مسرح موسكو الفني، بمسرح المخرج «أطلقوا علينا في البداية تسمية مسرح المخرج. ومن ثم عندما بلغ الممثلون سن الرشد الفني - قالوا عن مسرحنا إنه مسرح الممثلين المبدعين، ولكنني أعتقد أن ما يلائم مسرحنا حقيقة، تسمية مسرح المؤلف».(8)

وبصرف النظر عن دقة التسمية، وفيما إذا كان هذا المسرح، مسرح المخرج أو الممثل أو الكاتب، أم مسرح هؤلاء كلهم فإن الوضع الصريح والظاهر، وغير الملتبس كان كالتالي: نص كامل وغير منقوص يقابله مخرج يعكسه في مرآته كما هو(9)

وعندمـــا يجـــري الحـــديث عن ستـانيســلافسكي ومـسـرح مـوسكو الفني، يجد الباحث أو الدارس نفسه أمام شـخصـيـة عـمـلاقـة، لا تقل أهمـيـة عن سـتـانيـسـلافـسكي، من حـيث الثـراء الثـقـافي النظري، وحـيـويـة وجـدية الممارسـة العمليـة، إنه مـواطنه الروسي فسيفولد ميرخولد (1874 ـ 1940) الذي أثار عواصف نظرية وتطبيقية في الحياة المسرحية الروسية والأوروبية، لم تهدأ إلا برحيله المأساوي.

لقد أعلن ميرخولد، وفي تحد سافر لستانيسلافسكي(10) ومسرحه، أنه يبحث عن فن مشبع بالروح العصرية، بعيدا عن الواقعية المزيفة، التي تقتصر على استخدام وجه وصوت الممثل، وتغفل جسده كله بكل ما فيه من إيماء وحركة.

ولئن مكّن ستانيسلافسكي للمخرج في المسرح، وأبرز دوره الريادي، فإن ميرخولد ضاعف من المساحة النظرية والعملية، التي يتحرك فيها المخرج، بل لعله بدا مستعدا للجدال والسجال، أكثر من ستانيسلافسكي وبعد أن استقر وضع المخرج ووقف على أرض صلبة، باعتباره مؤلف العرض المسرحي، راح ميرخولد يتطلع إلى فلسفة جديدة لفنه، فكان أن أفاض في الحديث عن المجتمع الجديد (مجتمع الثورة) والفن الجديد وضرورة أن يتساوق فن المسرح مع طروحات الثورة البلشفية، فكان أن صاغ مشروعه المسرحي الذي دعاه «بالبيوميكانيكا». ومما قاله ميرخولد عن مشروعه هذا إن عمل الممثل في المجتمع الصناعي عبارة عن أداة من أدوات الانتاج الحيوية بهدف تنظيم عمل كل مواطن، في المجتمع، تنظيما مناسبا.

ولتحقيق ذلك يجب اكتشاف تلك الحركات الموجودة في العمل والتي تسهل الوصول إلى الفائدة القصوى من زمن العمل. وطالما أن مهمة الممثل الوصول إلى هدف معين، فإن أدواته التعبيرية يجب أن تكون مقتصدة، لكي يكون متأكدا أن الحركة التي يقوم بها سوف تجعله ينجز هدفه ومهمته بأسرع ما يمكن(11).

وتبدو محاولة ميرخولد عقلنة عمل الممثل وذلك بوضع، أو بعبارة أخرى بتوظيف، الجمالي لخدمة السياسي ـ الاجتماعي، استجابة لدعوة الثورة، ولو بطريقة غير مباشرة، إلى أدلجة الفن. ولا تتناقض مثل هذه المحاولة مع فكرة مسرحة المسرح التي تمسك بها وروّج لها، ميرخولد. بمعنى آخر يمكن لفن المسرح الإعلان عن ثوريته، على طريقته الخاصة، بعد أن يكون قد تحرر من النص والكاتب.

وبعد أن طالب ميرخولد بتحكم الممثل في جسده، ومن ثم تطويره كأداة ابداعية عن طريق الليونة وخفة الحركة وسرعة الاستجابة، على أن يمتد التحكم إلى الفضاء المسرحي المحيط به، ليشمل قطع الديكور والاكسسوار، والممثل الشريك، حدد ثلاث مراحل لعمل الممثل (البيروميكانيكا):

1ـ التحضير للعمل.

2ـ وضع الجسم والعقل أثناء العمل.

3ـ رد الفعل على ما يأتي.

إنه كما يبدو افتراق كامل مع الأسس التي وضعها ستانيسلافسكي، بل النقيض تماما، ببساطة شديدة يمكن تحديد هذا التناقض على أنه اهتمام خاص بمعايشة الممثل للدور، بالتركيز على عالمه الداخلي ـ النفسي والتشديد

على صدق المعايشة (ستانيسلافسكي) والتوكيد على العالم الخارجي للممثل، جسده، ووضع هذا الجسد هو الذي يحدد عالمه النفسي، وقدرته على التعبير عن هذا العالم (ميرخولد).

وهكذا يتضح موقف ميرخولد أيضا من النص المسرحي، لأن إبراز دور الجسد والتحكم فيه، يعني ببساطة أن له لغته الخاصة، وأن الخطاب اللغوي الذي يضطلع به النص المسرحي، ليس مركزيا ونهائيا.

يصف ج ل ستيان موقف ميرخولد من النص والكاتب بأنه «كان هرطقيا» حين يتعلق الأمر بقتل عمل مؤلف ما»(12) وغني عن القول إن ستيان يبالغ إذ يساوي بين الهرطقة والقتل، لأن ميرخولد كان يردد دائما عبارة للممثل الفرنسي - مونيه سولي - تقول: «أي نص ليس إلا حجة» النص، من هذا المنظور ليس أكثر من مادة خام، مهمة المخرج إعادة صوغها وتشكيلها، وفي بعض الأحيان إعادة هيكلتها دراميا.

«لم تكن حركات الممثل في حاجة إلى توكيد كلماته» ويمضي ميرخولد قائلا. «إن الناس عادة ما يقومون بالكشف عن أفكارهم من خلال الحركات والإشارات والأفكار المكشوفة، قد تكون على علاقة واهية بما يقال، أو قد لا توجد أية علاقة بينهما على الاطلاق، فالناس يكشفون عن حقيقة علاقاتهم، تجاه بعضهم، من خلال الإيماءات فقط. وهكذا ينشأ حواران اثنان، قد يتواجدان في اللحظة نفسها: الحوار المنطوق والحوار الداخلي»(13)

الحركة لغة أخرى، خطاب آخر بالنسبة إلى ميرخولد، ولم يكن ليرضى أبدا عن تقديم النص كما هو، أو كمعطى مقدس. أن تقبل، كمخرج «نقل» نص إلى خشبة المسرح، دون أي تغيير، يعني من وجهة نظر ميرخولد، أنك تقدم أدبا يحاكي ويقلد الواقع. وهذا مالا يطيقه وهو الذي وصف الواقعية في المسرح، بالمزيفة والملفقة.

ولقد أضحت «واقعة» اخراجه لنص غوغول الشهير «المفتش» 1926 القشة التي قصمت ظهر البعير، كما يقولون، فقد أجرى ميرخولد في النص المذكور تغييرات أساسية وجوهرية، طالت البناء الدرامي والفكري، بحيث تحول النص إلى آخر جديد مختلف، كان خليستاكوف، الشخصية الرئيسة في المسرحية، وفقا لتصور ميرخولد، إنسانا من نمط آخر، مختلفا عن خليستاكوف الكاتب.

لقد وصف غوغول بطله بأنه محتال غير محترف ودجال غير حذر وهو فوق هذا وذاك، يؤمن حقيقة بالكلمات التي ينطقها، وعندما يكذب فإنه يفعل ذلك بشكل فاضح. أما خليستاكوف - ميرخولد فقد كان كاذبا من النوع الماكر وشريرا. ولم يكن جائعا - كما قدمه ستانيسلافسكي مثلا - يتلوى من الجوع، بل جائعا شيطانيا، خواء معدته كان دلالة جسدية على خوائه الأخلاقي. ولم يكتف ميرخولد بذلك، بل حول المونولوجات إلى حوارات وأضاف - لهذا الغرض - شخصية غامضة، تمثل ضابطا جوالا ورفيقا لخليستاكوف، لعله الأنا الثانية لخليستاكوف نفسه، أو شبيهه.(14) أضف إلى ذلك أن ميرخولد استثمر الدلالات للعناصر البصرية بشكل ذكي وحاذق (الملابس، الماكياج، الإيماءات).

ومن سوء طالع ميرخولد أن

ستانيسلافسكي، كان قد قدم عرضا آخر «للمفتش» أقرب ما يكون إلى الاستظهار للنص الأصلي. ولم يكن ميرخولد يحتاج إلى استعداء السلطة عليه، لأن تاريخه الفني، لم يكن يروقها. لذلك فقد كانت التهمة جاهزة وما عليهم إلا أن يلبسوه إياها: الشكلانية.

وهكذا توفي الرجل في ظروف غامضة «وهناك من يشير إلى أنه صفي جسديا عام 1940.(15)

كان ميرخولد إذن يعزف عن فكرة النص «المقدس» غير القابل للتعديل أو التغيير. ويرغب عن القراءة الآلية الحرفية للمسرحية، ولهذا فالنص المسرحي في مرآته الاخراجية مختلف.

وعندما نقرأ كلاما لمسرحي آخر معاصر له، هو يفغيني فاختانغوف، يقول: «مسرح ميرخولد - مسرح المستقبل «ونقرأ اليوم ونرى عروضا مسرحية تختفي بلغة الجسد، ويدير أصحابها ظهورهم إلى النص (الكلام) يداخلنا يقين راسخ بعبقرية ذلك الفنان والمفكر المسرحي، الذي لم يهدأ في يوم من الأيام، ولم يستكن فقد كان مسكونا بالابداع الحقيقي.

يلتقي ميرخولد بستانيسلافسكي من خلال الفهم المشترك لعمل ووظيفة ودور المخرج - مؤلف العرض المسرحي - إلا أنهما يفترقان فيما يتعلق بدور المؤلف في حالة الأول - ميرخولد - يمكن الحديث عن موت المؤلف، ولكن ليس بمعنى تلاشيه في النص، وإنما بمعنى إزاحته ليأخذ المخرج مكانه، لا ليتوحد به. لأن التوحد يفضي إلى الذوبان، وهذا مالم يحدث في عروض ميرخولد. إن ستانيسلافسكي يحتفظ للمؤلف بكيانه، ويبني عرضه المسرحي على نصه.

ينظر إلى النمساوي ماكس رينهارت (1873 - 1943) على أنه أحد أهم مخرجي عصره. ويتقاطع - كمخرج - مع كل من سابقيه، ستانيسلافسكي وميرخولد من حيث مكانة المخرج ودوره. إنه ذلك الفنان الذي يمسك بيده بخيوط اللعبة المسرحية كلها. وإذا كان رينهارت لا يستخف بدور الكاتب ولا يرمي إلى إزاحته، فإن فنه ينطوي على الاعتراف بدور الكاتب، دون تبجيله، وفي الوقت ذاته، لا يسمح للمسرح بأن يكون خادم الأدب، لأن المسرح شيء قائم بذاته، يخضع لقوانينه الخاصة به، والنص المسرحي بالنسبة إليه ليس أكثر من جزء، عنصر، من عناصر العرض المسرحي، وهو الذي أعجبه مفهوم المسرح الشامل، الذي دعا إليه، الألماني فاغنر.(16)

وتكون لهذه النظرة التركيبية، التوفيقية إلى حد ما، وراء عدم ركونه إلى شكل أو نظام محدد. ولم يحاول، خلافا لسابقيه، صوغ آرائه بما يشبه النظرية أو النظام، بل ظل إلى آخر حياته منفتحا على التجارب كلها.

ورينهارت لا يُبارى من حيث مهاراته الاخراجية، سيما مهارته في مجال الحلول البصرية. كان يجيد تحويل النص، على خشبة المسرح، إلى ايقاع وحركة ورقص وموسيقا وملابس مصممة بعناية فائقة، وإضاءة ملائمة فيها مسحة من الفانتازيا، ويعزز بعض من شاهد عروضه، هذه المهارة إلى أفكار غوردن كريغ وأودولف آبيا. وأيا كان تأثيرهما، فإن رينهارت كان في هذا السياق نسيج وحده، ولا يجارى، إلى درجة أن بعض النقاد والفنانين رأوا في عبقريته البصرية هذه، ضربا من

السطحية.(17)

وفي غمرة ولعه البصري هذا، تحول الممثل بين يديه، إلى مجرد دمية. في حين أن النص المسرحي الذي كان يغريه بالتجريب دائما، هو النص الكلاسيكي وشكسبير وموليير منه بخاصة. لم يكن يخترق النص أو يعيد تركيبه على طريقة ميرخولد، بل يدخله إلى «مطحنته» الخاصة، ليخرجه بفهم جديد. أخرج مسرحية شكسبير المعروفة «حلم ليلة صيف» عام 1905 ولم يكن قد تجاوز الثلاثين إلا قليلا، فكانت سبب شهرته العالمية.

يتحدث أرنيست شتيرن عن هذا العرض الفاتن فيقول: «لم تعد الجنيات في المسرحية مجرد راقصات حزينات، كما في العروض الفولكلورية الأخرى، وإنما كن فتيات ممشوقات أنيقات في ثياب خضراء ضيقة، مشدودة وشعور خضر مستعارة» وكانت موسيقا مندلسون إضافة إلى اللون والضوء اللذين أسقطا على شاش موشى، وامتصاص عباءة أو بيرون السحرية لموكب الجنيات، للإيحاء بطلوع الفجر، كان كل ذلك حافلا بالدلالات التي يلتقطها المتفرج كمتعة بصرية.

النص بالنسبة لرينهارت إذن مجال للبحث عن المعادل البصري، وهو ليس أدبا ـ كما هو الحال عند ستانيسلافسكي ـ يصلح أساسا وأرضية للوصول إلى تقنية فن التمثيل. إنه يكن له ـ للنص ـ الاحترام لكنه ليس أكثر من جزء لا يقوى بمفرده على الوقوف وحده، وإلا تحول فن المسرح إلى فن سمعي. النص في مرآة رينهارت لغة بصرية.

إن كان رينهارت قد وجد نفسه منجذبا نحو الماضي (الأعمال الكلاسيكية)، وكان يرمي إلى بعث هذا الماضي، أو إعادة الحياة إليه، لكن بطريقته الخاصة، وهي التي اتكأت على المعادل البصري بخاصة، فإن الفرنسي أنتونين ـ آرتو (1896 ـ 1948) كان هو الآخر قد يمم شطر الماضي، إلا أنه كان يغير تغييرا جذريا النص الذي يقع عليه اختياره. ولقد رأى أن من حقه أن يفعل ذلك، مدفوعا بقناعة مفادها أنه يؤمن بالمسرح غير الكلامي، ذلك المسرح الذي ينهض على الحركة والإيماءة، وقد أفصح آرتو، غير مرة، عن رأيه أن الدراما الواقعية الغربية، قد غرقت في حرفية وأخلاقية تافهة.

ولسنا بصدد عمق التأثير الثقافي، غير الأوروبي، في آرائه وأفكاره المسرحية، بقدر ما نحن معنيون في هذا السياق بموقفه من النص كرجل مسرح، رغم تواضع ممارسته المسرحية قياسا إلى ستانيسلافسكي أو ميرخولد أو رينهارت، بل إن شهرته كانت نتيجة كتاباته النظرية.(19) وقد يكون الغموض الذي اكتنف أفكاره حول «مسرح القسوة» و «المسرح الطقسي» و «نقاء المسرح وشعريته» نتيجة تواضع الممارسة المسرحية، لأنها تشكل، كما هو معروف، اختبارا حقيقيا لأية أفكار نظرية من حيث جلاؤها وقابليتها للحياة والتطبيق.

المهم أن حملة آرتو على النص (اللغة) لم تتوقف. ولم يكف عن نعت لغة النص المسرحي بالديكتاتورية، مؤكدا أن إخضاع المسرح للنص كان أسوأ نتيجة لما يشهده المسرح الأوروبي، من تعقيد على الخشبة ولذلك لن يكون في مسرح آرتو النموذجي أية مسرحية مكتوبة، وإنما ارتجال عن موضوع ما فقط»(20)

ويقارن آرتو بين المسرح الأوروبي و «مسرح بالي» الشرقي من حيث استخدامه اللغة فيقول: «ينتمي العرض الأول في مسرح بالي إلى الرقص والغناء والبانتوميم والموسيقا، ولا ينتمي إلا قليلا جدا إلى المسرح ؟كما نفهمه في أوروبا. كما أنه يعيد المسرح إلى مستوى الخلق المستقل الخالص، من زاوية الهذيان والوهم والخوف»(21)

ثمة أزمة يعيشها أرتو مع اللغة، كوسيلة أو كأداة تواصل مع الآخر. إنه لا يثق بها على الاطلاق، إنها غير قادرة على التعبير عن آرائه وأفكاره ومشاعره العميقة، والكلمة عند آرتو أعجز من أن تحمل وتصل بالخبرة الإنسانية إلى أقصى مداها، أو إلى غايتها: الوصول إلى الآخر، ويذهب آرتو إلى أبعد من ذلك، إذ يصم الذين يتمتعون بالسيولة اللغوية (المقدرة على إنشاء الخطاب السلس) بالكسل الذهني والفطري!

وقد تفشل اللغة - الكلام في «الانقضاض على المتفرجين، بكل ما كان يحدثه الطاعون والموت الأسود، في القرون الوسطى، من تعب وجيشان جسدي وأخلاقي وعقلي بين السكان الذين كان يعصف بهم»(22) إشاعة القسوة، التي كان يجأر بها آرتو (مسرح القسوة). وربما أن الصوت والحركة وحدهما القادران على سرعة أو تسريع تلقي هذه القسوة. وإذا أضيفت الصورة (المشهدية) إليهما، تنجلي ملامح مسرح آرتو، وخطوطه الرئيسة.

من الصعوبة بمكان الزعم بالوجه المستقل أو ربما بعبارة أدق، بالاتجاه المتشكل، إخراجيا لأنتونين آرتو. لم يحس دفء التجربة الحية العملية، ولم يدنُ من ستانيسلافسكي أو ميرخولد، أو حتى رينهارت ولم يفلح في إنجاز نظام أو رؤيا متماسكة أو منهج سواء على صعيد الممثل أو المخرج، ومع ذلك فقد أشاع روح التمرد، وأطلق الخيال، أما مرآته الإخراجية فلم تكتسب هويتها الناجزة والنص لم يكن أكثر من لغة مستبدة.

لعل آرتو، ليس الوحيد الذي أثر في البولوني يجي غروتوفسكي (1933 -) الذي أثار في الستينات جدلا حول نجاعة منهجه في تحقيق فكرة «المسرح الفقير» و «الممثل الكاهن أو القديس». بيد أن غروتوفسكي أقر لآرتو بضرورة العودة إلى الينابيع الأولى (الطراز البدائي - الطقس) حين كان المسرح جزءا من الأبنية الثقافية والروحية والدينية، والممثل كاهنا أو ما يشبه الكاهن. ولقد أوغل غروتوفسكي في دراسة فن الممثل، فكان لديه منهج قوامه ممثل، سيد الخشبة التي يقف عليها، لا ينازعه السلطة أحد فالمؤثرات كلها وعناصر العرض المسرحي كلها - أو ما بقي منها - خارج دائرة نفوذه (لا ديكور ولا ملابس أو إضاءة أو ماكياج أو موسيقا).

مسرح فقير يهيمن عليه ممثل، من طينة خاصة، وفي الطرف الآخر المتفرج.

«لا يهدف مسرح غروتوفسكي إلى تلقين الممثل إرشادات وقواعد، بل جل ما يرمي إليه مساعدته لكي يكون ناضجا عن طريق التوتر المبالغ به، والتجرد المطلق والكشف أو العري الباطني»(23) وعلى هذا الأساس يُعرِّض الممثل لعدد من الصدمات منها: صدمة رؤيته لعدد من أساليب المراوغة والأنماط التي يتبعها ثم صدمة معرفته بأنه يمتلك عددا من الامكانات والمهارات التي لم يستغلها، ثم صدمة إرغامه على التساؤل: لماذا هو

ممثل أصلا؟

هذه الصدمات هي التي تضع الممثل في مواجهة ذاته، وهي التي تميط اللثام عن طبيعة هذا الفن، التي تتطلب منه التفرغ له واستبطانه والانقطاع له وعليه أن يقوم بجملة تدريبات جسدية ونفسية هدفها التغلب على المعوقات التي يضعها الجسد أمام نشاطه النفسي.

وإزاء هذا التركيز على الممثل ودوره، يبدو غروتوفسكي معتدلا في علاقته كمخرج بالنص المسرحي، يقول غروتوفسكي «إن الكثير من رواد مسرحه يدهشون لانقطاع الصلة بين مسرحه والمسرح الأدبي أو النص المسرحي. من أهداف المسرح التقليدي المحافظة على النص والإلقاء السليم وتجسيد أفكار المؤلف. أما نحن فعلى العكس من ذلك، نؤمن بقيمة المسرح الذي سماه البعض تلقائيا، وفي تقديرنا أن النص أحد عناصر العرض المسرحي، وإن لم يكن أقلها أهمية، لكن للمخرج حرية التصرف بالنص، لكي يستطيع التعبير عن التغيرات بوسائل مسرحية بحتة، إلا أنه يحافظ في الوقت نفسه، على سحر الكلمات ويراقب باهتمام كيف تُنطق.

هذه المعالجة الحرة للنص هي الخطوة الأولى الحاسمة لتحرير المسرح من العبودية الأدبية، ومن ثم يصبح النص، الأرض التجريبية التي يعمل عليها المخرج المبدع، ومن الطبيعي أن يكون النص الحديث محدود الأثر، إذا لم يكن مستندا إلى تكنيك أدائي جديد كل الجدة»(24)

النص إذن مادة للتجريب، وبالتالي فإن قيمته الأدبية والفنية مرهونة بقابليته للتجريب، ويبدو غروتوفسكي، في هذا السياق، قريبا من ميرخولد، الذي نزع عن النص قناع القداسة، وطرحه كمادة خام دون أن يلغي الكلمة، كما فعل آرتو، ولكن الثلاثة يلتقون حول زيف الواقعية وقصورها.

ينفرد غروتوفسكي بطريقة تعامله، أثناء التدريبات، مع النص، فلقد جرت العادة، لدى كثير من المخرجين، أن يبدأ المخرج بقراءة النص مع الممثلين، أما غروتوفسكي فإن الممثل عنده، يبدأ بالصمت لأنه أجدى من النص المكتوب، وتأسيسا على ذلك، يتراجع النص ليخلي الطريق أمام العملية النفسية التي تتم داخل الممثل، بعبارة أخرى يسعى المهرج عبر الممثل، ليس إلى إعادة انتاج النص، بل إلى مواجهته، ليس مطلوبا من الممثل، الذي يؤدي دور هاملت، تقديم هاملت أو عرضه أو الدخول في إهابه، وإنما مواجهته ومقابلته. ويترتب على مثل هذه المواجهة الإضافة والحذف وترتيب المشاهد وربما تغيير بعض الكلمات.

في مسرحية «الأمير الوفي» لكالديرون يظهر البطل كشهيد وضحية من ضحايا محاكم التفتيش الأسبانية في القرن السابع عشر. وضع البطل وهو شبه عار إلا من مئزر يغطي بعض جسده، على لوح مخصص للتعذيب والجلد، حيث يراه المتفرجون من الأعلى وكأنه في غرفة عمليات أو حلبة مصارعة.

والمسرحية المذكورة، كنص، لا علاقة لها بمحاكم التفتيش، من قريب أو بعيد، والكديرون دي لا باركا لم يطرق مثل هذا الموضوع، بيد أن غروتوفسكي كيّف النص مع خطته هو أو فكرته هو: إدانة محاكم التفتيش.

النص في مرآته ليس مطابقا للأصل، وهو ليس مترجما أو منفذا.

قد يكون الألماني برتولد بريخت (1898 ـ 1956) إذا ما قورن بهؤلاء، حالة فريدة وخاصة، يصعب الوقوف على نظير لها في المسرح الحديث. فبريخت لم يكن مخرجا فحسب وإنما كاتب، بل لعله يعيد إلى الأذهان صورة رجل المسرح، الذي يجمع بين النظرية والممارسة العملية. كانت النظرية البريختية تكتمل وتغتني بالممارسة العملية، بمعنى أن العرض المسرحي، كان مرنا متحركا في علاقته بالنص المسرحي، وتشي علاقة بريخت الانتقائية بالنص (اقتباسا وإعدادا) برغبته في امتلاك مادة سريعة التكيف مع تصوره وطريقته وفهمه للمسرح فكرا وجمالية.

وفي الوقت الذي كان يتلمس في النص الأفكار السياسية والاجتماعية، التي تنسجم مع رؤيته الإيديولوجية، كان يحرص على دقة التجليات البصرية، وكأنه يقيم نوعا من التوازن بين الكلمة وعناصر العرض البصرية، ويحمّل هذه الأخيرة دلالات تغريبية تسهم في خلق التناغم بين مسرحه الملحمي (نظريا) ومؤثراته التطبيقية، إذا صح هذا التعبير، لم يتنصل ـ ولم يكن بوسعه أن يفعل ذلك ـ من الكلمة وهو الشاعر، لذلك فإن كتابته المسرحية نوع من الكتابة الحركية، التي تختبر ذاتها، عبر قابليتها للأداء. الرسالة السياسية الاجتماعية، التي يحرص مسرحه الملحمي ـ التعليمي على مرونة تلقيها، لا يمكن أن تفعل فعلها، إلا عبر الكلام النص (الكلمة) لا يمكن تجاهله بالنسبة لبريخت. ولا يمكن إقصاؤه. لكن في الوقت نفسه، لا يمكن إطلاقه.

قد يلتقي مع ميرخولد، من حيث ضرورة تكييف النص وحرية التعامل معه، مع الأخذ بعين الاعتبار ـ اختلاف زاوية الرؤيا ـ منهجيا ـ للكتابة المسرحية والعرض المسرحي وقد يكون قريبا من رينهارت الذي خبر تجربته عن كثب ـ من حيث التوكيد على بصرية العمل المسرحي. وقد يكون قريبا من آرتو في كشف الدور المخادع الذي يلعبه الإيهام في المسرح، وزيف الواقعية، لكنه يختلف عنهم جميعا في فهمه لوظيفة المسرح وأدلجة هذا الفهم.

يتماهى النص (الكاتب) بالمخرج في حالة بريخت، وينتفي التقابل الذي يبرز لدى المخرجين الآخرين.

ليس المسرح نصا ومخرجا، ومع استحالة اختزاله إلى العلاقة بينهما، إلا أن السيرورة التاريخية الإبداعية لفن المسرح، في القرن العشرين، تحددت معالمها الرئيسية عبر قطبي هذه العلاقة.

الهوامش:

1ـ انظر ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، دمشق، وزارة الثقافة. 1997 ص 24.

2ـ المصدر السابق. ص 26.

3ـ يمكن العودة إلى عدد من المراجع التي تتناول الاخراج منها: أسس الإخراج المسرحي ألكسندر دين ـ ترجمة سعدية غنيم. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975. المخرج في المسرح المعاصر، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 ـ1979، الفكرة الإخراجية، أوسكار ريمز، ترجمة د. نديم معلا ـ دمشق. المعهد العالي للفنون

المسرحية 1986.

جالاوي ماريان، دور المخرج في المسرح - ترجمة لويس بقطر، القاهرة - هيئة الكتاب 1970.

4- نقلا عن ج. ل. ستيان مصدر سابق، ص 49.

5- ستانيسلافسكي (مقالات - خطب - محادثات ورسائل) موسكو دار الفن 1953 - ص 508 (باللغة الروسية).

6- المصدر السابق، ص 508 - 509.

7- المصدر السابق، ص 339 - 340.

8- نميروفيتش - دانشنكو (مقالات، خطب، محادثات، رسائل) دار الفن موسكو 1953 من 256 (باللغة الروسية).

9- لمزيد من معرفة طبيعة نظام ستانيسلافسكي يمكن الرجوع إلى كتاب تلميذه ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، دمشق، وزارة الثقافة 1976 ترجمة شريف شاكر.

10- يلاحظ أن ستانيسلافسكي كان واسع الصدر يعرف كيف يصغي ولمن يصغي وقد أتاح لميرخولد رغم موقفه منه إمكانية أن يجرب أدواته الفنية، بأن أعطاه ستوديو خاصا به.

11- انظر ميرخولد «في الفن المسرحي» ترجمة شريف شاكر، بيروت دار الفارابي، 1979، الجزء الأول والجزء الثاني.

12- مصدر سابق. ص 509.

13- نقلا عن كاترين بليز إيتون، مسرح ميرخولد وبريخت ترجمة فايز قزق ومراجعة وتقديم د. نديم معلا، دمشق المعهد العالي للفنون المسرحية 1997، ص 101، ويجد القارئ في هذا الكتاب محاولة للكشف عن مدى تأثير ميرخولد في بريخت، ومدى تأثير الفن الروسي في الغرب - أوائل القرن العشرين - وهناك تحديد لتجليات هذا التأثير - ميرخولد في بريخت بخاصة - من خلال تشابه الأسس النظرية والعرض المسرحي.

14- المصدر السابق، ص 115 - 116.

15- انظر كتاب «في الفن المسرحي» ترجمة شريف شاكر، مصدر سبق ذكره.

16- ريتشارد فاغنر (1813 - 1883). كان يهتم بالموسيقا والدراما اهتماما خاصا دفعة في النهاية إلى الدعوة لإقامة تركيب بين الفنون كلها بحيث يشغل كل منها حيزا من العرض المسرحي، وبحيث تكون متوازية ومتوازنة في تأثيرها على المتفرج.

17- الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص 483.

18- نقلا عن المصدر السابق ص 485.

19- أصدر بيانين مسرحيين عام 1933 و1932 ضمهما كتابه الشهير «المسرح وقرينه» وقد ترجمت الكتاب إلى العربية د. سامية أسعد ونشرته دار النهضة العربية - القاهرة - 1973.

20- انظر الدراما الحديثة، مصدر سابق، ص 328.

21- المسرح وقرينه، أنتونين آرتو، ترجمة سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة ص 45.

22- الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، مصدر سابق، ص 327.

23- سامي صلاح، غروتوفسكي والممثل القديس، مجلة المسرح (نادي المسرح) العدد 5 اغسطس 1980.

24- سمير عوض، نحو مسرح فقير، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 71، ابريل 1970.

امبرتو ايكو

التفسير وتاريخه

ترجمة:
د. علي أسعد/باريس

الفصل الأول من كتاب: امبرتو ايكو «التفسير وما فوق التفسير» (ترجمه إلى الفرنسية جان بيير كوميتي، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ١٩٩٢، ص ٢١).

نشر (ج.م. كاستيليه) في عام 1957 كتابا تنبوئيا بعنوان «ساعة القارئ»(١). وكتبت في عام 1964 كتابا بعنوان «العمل المنفتح»(2) دافعت فيه عن الدور الفعال الذي يلعبه المفسر في قراءة النصوص ذات القيمة الجمالية. وقد كان قرائي يعيرون انتباههم بشكل خاص إلى جانب «الانفتاح» بحيث أنهم قللوا من قيمة «القراءة المنفتحة» كفعل يحرضه العمل (وغايته إعطاء تفسير لهذا العمل).

بكلمات أخرى، درست في هذا الكتاب الديالكتيك القائم بين حقوق النص وحقوق مفسريه. وينتابني الآن إحساس بأن حقوق المفسرين قد تفاقمت خلال العقود الأخيرة.

عملت في كتاباتي الجديدة «نظرية السيمائية»، «القارئ في الحكاية»

و«سيمائية اللغة وفلسفتها»(3) انطلاقا من فكرة (بيرس) حول «السيميوية Semiosis اللامحدودة. وحاولت في محاضرة ألقيتها في مؤتمر بيرس الدولي الذي عقد في «هارفارد» خلال شهر كانون الأول لعام 1989 أن أظهر بأن مفهوما كهذا لا يسمح الحكم بغياب ضابط للتفسير. القول بأن التفسير (كطابع عميق للسيميوية اللامحدودة) غير محدود لا يعني أنه بلا هدف أو أنه تائه وغير آبه إلا بنفسه(4) والقول بأن النص بلا غاية لا يعني بأن تفسيره سيتم بنجاح.

تدافع بعض النظريات النقدية المعاصرة عن «القراءة الخاطئة» Mise-reading للنص بكونها القراءة الوحيدة الجادة التي يمكننا تصورها وتقول إن الوجود الوحيد للنص هو سلسلة الأفعال المتعلقة به من جراء استجوابه، وبأن النص - كما قال تودوروف - ليس سوى نزهة يحضر فيها الكاتب الكلمات والقراء المعنى(5).

حتى لو كان ذلك صحيحا، فإن كلمات الكاتب تشكل حزمة مربكة من المعطيات المادية التي لا يستطيع القارئ إهمالها، فأنا أذكر جيدا أن سبق وذكر أحدهم في انجلترا بأنه بالقول يمكننا الفعل. إن تفسير النص يعني شرح السبب الذي يقودنا إلى فعل أشياء متنوعة عوضا عن أخرى بواسطة الكلمات.

وإذا كان المجرم الشهير (جاك ليفنترور) Jack L'Eventreur قد قال إن مصدر أفعاله هو تفسيره للإنجيل كما دونه لوقا، فإن الكثيرين من النقاد الذين يميزون القارئ يعتقدون كما يبدو لي أن جاك قد قرأ لوقا بطريقة عبثية بعض الشيء، أما النقاد الذين لايميزون القارئ يقولون بلاشك إن جاك مجنون. إنني وبميل للطرف الذي يميز القارئ وعلى الرغم من قراءتي (لكوبر) و(لينغ) و(غواتاري)، عليّ الإقرار مع الأسف الشديد بأنه على جاك أن يعالج نفسه.

أعرف بأن المثال الذي قدمته لا يتحلى بالمنطقية وأن النظرية التقويضية الأكثر حدية ستوافقني الرأي (أتمنى ذلك لكن من يدري؟). رغم ذلك يبدو لي أنه علينا أن نحمل على محمل الجد حتى حجة مفارقة كحجتي هذه، لأنها تثبت وجود حالة واحدة على الأقل تتيح إمكانية للقول إن تفسيرا ما هو تفسير رديئ. واحتكامنا لنظرية (بوبر) في البحث العلمي يكفي لدحض الفرضية القائلة إن التفسير لا يتمتع بأي معيار شعبي (إذا تحدثنا بشكل إحصائي)، يمكننا الاعتراض بالقول إن الخيار الوحيد لنظرية التفسير الراديكالية المتوجهة نحو القارئ هو نظرية التفسير التي تهدف إدراك المقصد الأولي للكاتب. وقد ذكرت في بعض كتاباتي الجديدة أنه بين مقصد الكاتب (الصعب الإيضاح وبدون أهمية تذكر بالنسبة لتفسير النصوص) ومقصد المفسر الذي يكتفي - على حد تعبير (ريشارد رورتي Rorty) - «بإدخال النص في قالب ينسجم مع غاياته» هناك حل ثالث(6) ألا وهو مقصد النص.

حاولت خلال المحاضرة الثانية والثالثة إلقاء الضوء على ما أعنيه بمقصد النص الذي يتعارض - أو يتفاعل - مع مقصد الكاتب ومقصد القارئ. وأود في إطار المحاضرة الحالية على العكس تقصي الجذور التاريخية للجدال المعاصر حول الدلالة Signification (أو بالأحرى حول تعددية الدلالات أو خطأ

أية دلالة سامية).

اسمحوا لي الآن بإلغاء التفريق بين النصوص الأدبية والنصوص اليومية وإلغاء الاختلاف بين النصوص التي يمكن تخيلها كصور تمثل العالم وبين العالم الطبيعي كنص كبير ينبغي تفسيره - تبعا لتاريخ مبجل.

اسمحوا لي إذاً بمبادأة رحلة تنقيبية تبعدنا للوهلة الأولى عن نظريات التفسير النصي المعاصرة، لكن ستلاحظون في النهاية على العكس أن قسما كبيرا من فكر ما بعد الحداثة post-moderne يعطي انطباعا بأنه مغرق في القدم.

الإرث الإغريقي: بين العقلانية واللاعقلانية

دعاني عام 1986 مسؤولو معرض فرانكفورت الكبير لإلقاء محاضرة افتتاحية حول اللاعقلانية الحديثة (ظنا منهم بأنه موضوع راهن). بدأت المحاضرة بالإشارة إلى أنه من الصعب تحديد «اللاعقلانية» بدون حيازة مفهوم فلسفي «للعقل».

للأسف، أظهر تاريخ الفلسفة الغربية بمجمله أن تعريفا كهذا يستدعي الاختلاف فيه. إذ ليست هنالك من طريقة عقلانية للتفكير بعرف النمط التاريخي لطريقة تفكير أخرى تعتبر نفسها عقلانية. فمنطق أرسطو ليس منطق هيغل والكلمات التالية (Ratio, Ragione, Raison, Reason, Vernunft) لا تحمل المعنى نفسه. ثمة طريقة تسمح لنا بإدراك المفاهيم الفلسفية وهي تكمن في الرجوع لمعناها المعجمي الشائع. فالكلمات المقابلة لكلمة «لا عقلاني» في اللغة الألمانية هي: Sinnlos, unvernunftig, ulogisch, unsinnig وفي اللغة الانجليزية هي:

skimble-skamble, extravagant, exorbitant, illogic, disconnected, inconsequential, farfetched, delirious, incoherent, non sensical, absurd, senseless، هذه المعاني تقل تارة وتفيض تارة أخرى عن تعريف وجهات نظر فلسفية جديرة بهذه التسمية. رغم ذلك فإن جميع هذه المفردات تدل على شيء تجاوز حدا رسمته القاعدة.

إن إحدى الكلمات المعاكسة لكلمة «لا عقلانية» (irraisonnableness) (كما جاء في Roget's Thesaurus) هي كلمة «تواضع» Moderateness إن المرء المتواضع هو من يلزم الحدود والقياس Modus. هذه الكلمة تذكرنا بقاعدتين مدينون بها للحضارات الإغريقية واللاتينية القديمة: مبدأ القياس Modus ponens المنطقي والمبدأ الخلقي الذي صاغه (هوراس).

يفيدنا مفهوم «المودوس» اللاتيني في تحديد الفرق بين العقلانية واللاعقلانية أو على الأقل في تفريق طريقتين أساسيتين للتفسير أولفك رموز النص كعالم والعالم كنص. إن المعرفة بالنسبة للعقلانية الإغريقية منذ (أفلاطون) حتى (أرسطو) و(كونسور) تعني إدراك السبب. وبالتالي فإن تعريف الله تحت ضوء هذه العلاقة يعني تحديد سبب لا يقبل أي سبب آخر. ومن أجل أن نعطي تعريفا سببيا للعالم علينا بالضرورة اللجوء إلى فكرة سلسلة خطية:

كي تتجه الحركة من A إلى B يجب ألا توجد على وجه الأرض أية قوة قادرة على توجيه الحركة من B إلى A، كي

نستطيع تسويغ السمة الوحدانية الخط للسلسلة السببية يجب بالضرورة أولا أن نسلم بعدد معين من المبادئ:

1 - مبدأ التساوي: A=A

2 - مبدأ اللاتضاد: لا يمكن لـ A أن يكون لا A في الوقت نفسه.

3 - مبدأ الثالث المرفوع: إما أن يكون A صحيحا وإما خاطئا. تعتبر هذه المبادئ شرطا لوجود النموذج التمثيلي لفكر العقلانية الغربية القائل إنه: «إذا كان لدينا p فهو يؤدي إلى q، لكن لدينا p إذن qâ، حتى ولو توجب علينا الإقرار بأن هذه المبادئ لا تسمح لنا بمنح نظام طبيعي physique للعالم، فهي مصدر عقد اجتماعي.

اعتمدت العقلانية اللاتينية مبادئ العقلانية الإغريقية بعد أن غيرتها وأغنتها بدلالة شرعية وتعاقدية. العرف الشرعي هو القياس Modus لكن القياس هو الحد. إن فكرة الحدود المكانية هوّست اللاتينيين هوسا.

ترتبط هذه الفكرة مباشرة بملحمة تأسيس روما. فقد رسم (رومولوس) Romulus حدا فاصلا وقتل أخاه بتهمة أنه لم يحترم هذا الحد. إذ أن رفض الحدود يعني انعدام الحضارة Civitas، لقد أصبح (هوراس) بطلا لأنه نجح في منع العدو من تجاوز الحدود (فألقي جسر بين الرومان والآخرين). إن الجسور من المحرمات لأنها تعلو الحفرة المليئة بالماء Suclus التي تشير لحدود المدينة. لذا لم يكن بالإمكان بناؤها إلا بوجود رقابة الأوقاف الشعائرية حصرا.

إن أيديولوجيا السلام الروماني pax romana، وغرض سياسة (اوغسطس) السياسي كانا يرتكزان على تحديد دقيق للحدود. فقوة الامبراطورية تقوم على معرفة المساحة والحدود وفقا للعتبة التي سيرسم خط الدفاع بدءا منها.

لو جاء زمن يستحيل فيه رسم الحدود بدقة، ويتمكن فيه البرابرة (أي البدو الذين يهجرون أرضهم الأصلية ويتنقلون في كل مكان كما لو أنهم يمتلكونه، ودائما على استعداد لتركه والتنقل إلى مكان آخر) من فرض رؤيتهم البدوية لانتهت روما ولأصبحت عاصمة الامبراطورية في أي مكان. كان القيصر جول يعرف بأنه حين عبر نهر الروبيكون لم ينتهك حرمة فحسب وإنما أيضا بأنه لن يستطيع إطلاقا العدول عن ذلك ولاعودة إلى الوراء: Alea jacta est، للزمن حدوده أيضا. ما حصل لا يمكن محوه على الإطلاق لأن الزمن لا يرجع للوراء، والزمن يهيمن على تركيب اللغة اللاتينية انطلاقا من هذا المبدأ. فاتجاه وتتابع الأزمنة ذات الطبيعة الخطية الكونية يتألفان من منظومة ملحقات منطقية في «التتالي الزمني» Consecutio temporum. تثبت هذه التحفة الفنية في الواقعية الفعلية، هذا العلاقي المطلق أنه اعتبارا من اللحظة التي يحدث فيها شيء ما لا يمكن أبدا وضعه موضع التساؤل.

لقد تساءل (توما داكان): «هل يمكن للمرأة التي فقدت عذريتها أن تسترجع نقاءها الأولي؟» جواب توما على هذا السؤال واضح: «إن الله غفور رحيم وبالتالي فإن العذراء ستنال نعمة عند الله. إن الله يستطيع أيضا وبضرب من الإعجاز أن يمنحها جسدا كامل الأوصاف. لكن حتى الله نفسه لا يمكن أن يجعل ما حدث وكأنه لم يحدث لأن خرق قوانين الزمن مخالفة لطبيعته. لا يمكن لله خرق المبدأ المنطقي الذي بفضله

يتناقض «س قد حدث» مع «س لم يحدث». هذا النموذج من العقلانية الإغريقية واللاتينية ما برح يهيمن على الرياضيات والمنطق وعلم برمجة الكمبيوتر، لكنه لا يلخص بمفرده ما نسميه الإرث الاغريقي.

كان أرسطو اغريقيا، لكن أسرار (ايلوزيس Eleusis) كانت اغريقية أيضا، العالم الإغريقي هو باستمرار فريسة اللانهاية Apeiron واللانهاية هي ما ليس له حدود وهي تنفلت من العرف والقاعدة. إن شغف الحضارة الإغريقية باللانهاية قادها - على هامش مبدأ التساوي واللاتناقض - إلى صياغة فكرة التحول الأبدي الذي يرمز إليه (هرمس).

فهرمس غير مستقر وغامض. إنه أبو الفنون جميعها كما أنه في الوقت ذاته إله اللصوص، شاب وعجوز في آن. نصادف في أسطورة هرمس نفيا لمبدأ التساوي ومبدأ التضاد ومبدأ الثالث المرفوع كما تلتف السلاسل السببية حول نفسها فتبدو حلزونية الشكل. اللاحق يسبق السابق، إضافة إلى أن الله لا يحده شيء بحيث يتواجد في كل مكان وبصور مختلفة في الوقت نفسه.

لقد انتصر هرمس في القرن الثاني بعد عيسى المسيح. في فترة يعمها النظام والسلام على الصعيد السياسي كما أن كل شعوب الامبراطورية كانت تربطهم لغة وثقافة مشتركة ولم يكن هناك من يستطيع تهويش البلاد بعملية سياسية أو عسكرية. ونشأ في ذلك العصر مفهوم التربية enkyklios paideia الذي يهدف إلى إعداد إنسان كامل يستقي الأجناس واللغات المختلفة وملتقى من الشعوب والأفكار بحيث كان يسمح بعبادة الآلهة كلها. كان لهذه الآلهة في البداية دلالة عميقة بالنسبة لمن يعبدوها. لكن عندما التهمت الامبراطورية بلدانها، هدمت في الوقت نفسه هوية هذه البلدان. فلم يعد ثمة فرق بين ايزيس وعشتار وديميترا وسيبيل وعنات ومايا.

كلنا نعرف قصة الخليفة الذي أمر بهدم مكتبة الاسكندرية مدعيا بأن كتبها إما أن تقول نفس الشيء الذي يقوله القرآن وبالتالي لا داعي لها وإما أنها لا تقول الشيء نفسه وبالتالي فهي باطلة وخطيرة. كان الخليفة يعرف الحق ويمتلكه فيحكم بالتالي على الكتب باستناده على هذا الحق. أما هرمسية القرن الثاني فكانت من ناحيتها تبحث عن حقيقة تجهلها ولم تك تملك سوى كتبها. كانت تتصور إذاً أو تأمل أن يحوي كل كتاب على جزء من الحقيقة مما يسمح لها بالتأكد فيما بينها، تحت تأثير هذا البعد التأليفي فإن أحد مبادئ العقلانية الاغريقية أي مبدأ الثالث المرفوع يقع في أزمة.

يمكن لأشياء متعددة أن تكون صحيحة في الوقت حتى ولو تعارضت فيما بينها، لكن إذا كانت الكتب تقول الحقيقة في الوقت الذي تتعارض فيه، فإن كل كلمة فيها ستكون كناية ومجازا. يحتوي كل كتاب من هذه الكتب على رسالة لا يستطيع أي منها بمفرده الإفصاح عنها. وللتمكن من فهم السر الذي تنطوي عليه الرسالة كان من الضروري الكشف عنها وراء اللغة البشرية، فالآلهة نفسها هي القادرة على كشف التجلي بالرؤية والحلم والمعجزة.

لكن لابد لكشف فريد وخارق كهذا أن يحدثنا عن إله مايزال مجهولا وعن حقيقة ماتزال سرية. إن المعرفة السرية

هي معرفة عميقة (لأن ما يقبع تحت السطح يمكنه البقاء مجهولا لأمد طويل). وبالتالي فإن الحقيقة تشبه ما لم يقل أو ما قيل بغموض يقتضي فهم ما وراء سطح النص أو ما تحته. إن الآلهة تتحدث (أو كما يقال اليوم: تتحدث الكينونة) بواسطة رسائل هيروغليفية وغامضة.

ينبغي في الواقع على كل معرفة صحيحة أن تكون أكثر قدما لأن البحث عن حقيقة مختلفة قد يولد من حذر إزاء التراث الإغريقي الكلاسيكي. هذه الحقيقة تقطن آثار الحضارات التي نسيها آباء العقلانية الإغريقية.

الحقيقة هي شيء ينتمي لحياتنا منذ مطلع الأزمنة، لكننا نسيناها ولم يعد بوسعنا فهم كلمات حارسها. لقد شرح (جونغ) بأنه اعتبارا من اللحظة التي تصبح الصورة الإلهية مألوفة لدينا وتفقد سرها سنحتاج للتطلع إلى صور حضارات أخرى، لأن الرموز الإكزوتية وحدها هي التي تحتفظ بهالة مقدسة.

بالنسبة للقرن الثاني، لابد وأن هذه المعرفة السرية قد وقعت في أيادي الدرويد الكهنة السلتيين أو حكماء الشرق الذين يتحدثون بلغات مبهمة. كانت العقلانية الكلاسيكية تشبّه البرابرة بالعاجزين عن التحدث بلغة سليمة (وهذا ما يشير إليه الأصل الإشتقاقي لكلمة barbaros: أي من يتأتأ). ستصبح تأتأة الغريب من الآن فصاعدا، وبعد أن انقلبت الأشياء، لغة مقدسة غنية بالوعود وبالكشوف الصامتة، وسيكون الحق ما عصي على الشرح والتفسير، في حين أن العقلانية الأغريقية كانت تعتبر الحق ما يجوز شرحه.

لكن فيما تكمن هذه الحقيقة الغامضة التي يمتلكها الكهنة البرابرة؟ يقول الرأي الأكثر شيوعا أنهم كانوا يعرفون الصلات السرية التي تربط العالم الروحي بعالم الأفلاك وهذا الأخير بعالم ما تحت القمر. مما يعني أنه كان بامكانهم التأثير على سير النجوم بالتأثير على إحدى النباتات، وأن سير النجوم كان يؤثر على مصير الكائنات الأرضية وأن العمليات السحرية التي تتم على صورة إله كانت تستطيع إرغامه على الانصياع لإرادتنا. ما كان يجري في السماء كان يجري على الأرض. فقد كان الكون عبارة عن قصر واسع من المرايا بحيث يعكس أي شيء فردي فيه جميع الأشياء الأخرى ويدل عليها.

لا يمكننا التحدث عن التآلف والمحاكاة الكونية إلا إذا استبعدنا في الوقت نفسه مبدأ اللاتناقض. ينبع التآلف الكوني من انبعاث إلهي داخل العالم مصدره الواحد المجهول الذي هو بؤرة التناقض. لقد أوضح الفكر المسيحي الأفلاطوني المحدث أننا لا نستطيع تحديد الله بمفردات محددة بوضوح وذلك لعدم الانسجام الكامل للغتنا. ويقول الفكر الهرمسي أنه كلما كانت لغتنا غامضة وغنية بالرموز والصور، استطعنا تسمية الواحد الذي تتزامن فيه التناقضات، لكن عندما تتزامن التناقضات، يلتغي مبدأ التساوي ويتماسك الكل.

إن نتيجة كل ذلك تفيد بأن التفسير إنما هو عملية لا نهاية لها. ومحاولة البحث عن دلالة نهائية صعبة المنال تؤدي إلى تهور وانزلاق لا نهائي للدلالة. وهكذا لا يمكننا تحديد النبتة

بخصائصها المورفولوجية والوظيفية، وإنما بتجانسها مع عنصر آخر في الكون حتى ولو كان التجانس جزئيا. فإذا كانت النبتة تتجانس بغموض مع جزء من جسم الإنسان فدلالتها تنجم من إحالتها إلى هذا الجسم، لكن دلالة هذا الجزء من الجسم تنجم من إحالته إلى كوكب ما وهذا الأخير له دلالته لأنه يحيل إلى سلسلة رتبوية من الملائكة وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. إن أي شيء في السماء أو الأرض ينطوي على لغز ما. ونحن نكتشف في كل لحظة لغزا يحيلنا إلى لغز آخر وفق حركة تطورية متوجهة نحو لغز نهائي. ويكمن اللغز الأخير للتأهيل الهرمسي في أن كل شيء ملغوز. لابد إذاً وأن اللغز الهرمسي لغز أجوف لأن من يدعي كشفه ليس مُساراً initie وإنما هو من وقف على مستوى سطحي من معرفة السر الكوني، إن الفكر الهرمسي يحول مسرح العالم بكليته إلى ظاهرة لغوية في الوقت الذي يرفض فيه الاعتراف بقدرة اللغة على الاتصال.

نزل الوحي على (هرمس) أثناء حلمه وظهر له «النوص» Nous على نحو ما جاء في نصوص الملاك الهرمسي Corpus hermeticum الأساسية التي أبصرت النور في حوض المتوسط خلال القرن الثاني.

إن «النوص» بالنسبة لأفلاطون هو الملكة التي تلد المثل وهو بالنسبة لأرسطو العقل الذي يمكننا من التعرف على ماهية الأشياء. من المؤكد أن لخفة «النوص» آثاره التي تتعارض مع عمليات التفكير والنشاط العقلي Dianoia الأكثر تعقيدا ومع وحدة المعارف Episteme بكونها علما ومع الحكمة Phronesis بكونها إمعانا في الحقيقة. لكن ليس في طريقة عمله من شيء لا يمكن شرحه أو قوله. لقد أصبح «النوص» في القرن الثاني على العكس ملكة الحدس الصوفي والإشراق اللاعقلاني، ملكة البصيرة المباشرة التي لا تحتاج للنص. فلم يعد من الضرورة الكلام والنقاش ولا حتى عقلنة الأشياء. يكفي أن ننتظر بأن يكلمنا أحد ما حتى يأتي النور بسرعة هائلة وينصهر في الظلمات، إنه الحدس الحقيقي الذي لا يستطيع المسار أن يقول عنه شيئا.

يمكن للأثر التأثير على أسبابه الخاصة اعتبارا من الآونة التي لم يعد يوجد فيها خطية زمنية تحدد الروابط السببية نظامها. هذا ما يحدث بالفعل في السحر Theurgie، لكن ذلك يحدث أيضا في الفقه.

إن المبدأ العقلاني القائل: (بعد ذلك إذاً بسبب ذلك post hoc, ergo propter hoc قد استبدل بالمبدأ القائل: (بعد ذلك إذاً قبل ذلك post hoc, ergo ante hoc ونضرب مثلا عن ذلك الطريقة التي أظهر فيها مفكرو النهضة أن «الملاك الهرمسي» ليس من نتاج الثقافة الإغريقية وإنما تمت كتابته قبل أفلاطون. فالملاك يحوي على أفكار لم تك سائدة على ما يبدو في زمن أفلاطون وهذا ما يدل ويثبت على أنه ظهر قبل أفلاطون. إذا ما كانت تلك هي أفكار الهرمسية الكلاسيكية فقد أبصرت النور ثانية عندما احتفلت بنصرها الثاني على عقلانية مدارس العصر الوسط الأرسطوطالية. لم تنقطع المعرفة الهرمسية عن الوجود طيلة العصور التي حاولت فيها العقلانية المسيحية إثبات وجود الله بواسطة براهين مستوحاة من مبدأ القياس modus ponens.

عاشت الهرمسية كظاهرة هامشية وسط الخيماويين والقبّاليين اليهود وفي طيات الأفلاطونية المحدثة الخجولة في العصر الوسيط، لكن في مطلع ما نسميه العصر الحديث في فلورنسا وبانتظار اكتشاف الاقتصاد المصرفي فقد أعيد اكتشاف الملاك الهرمسي - بدعة القرن الثاني الهلنستي - كشاهد على معرفة قديمة ترجع لفترة زمنية سابقة لموسى. لقد غذى النموذج الهرمسي قسما كبيرا من الثقافة الحديثة انطلاقا من السحر حتى العلم بعد أن استخدمته الأفلاطونية المحدثة في عصر النهضة والقبّالة المسيحية. إن قصة هذه النهضة هي قصة معقدة: فالتاريخ يظهر لنا اليوم أنه كان من المستحيل فصل التيار الهرمسي عن التيار العلمي أو باراسلس Paracelse عن غاليلة Galilee. إن (فرنسيس بيكون) و(كوبر نيكوس) و(كيبلر) و(نيوتن) تأثروا بالمعرفة الهرمسية كما أن العلم الكمي الحديث ولد بفضل اتصاله مع العلم النوعي للهرمسية.

لقد ذكر النموذج الهرمسي بأن نظام الكون كما وصفته العقلانية الإغريقية يمكن قلبه وبأنه من الممكن اكتشاف روابط وعلاقات جديدة داخله تمكن الإنسان من التأثير على الطبيعة وتغيير مجراها. لكن هذا التأثير غير ممكن بدون القناعة بأنه لا ينبغي وصف العالم بمفردات منطق نوعي، بل بمفردات منطق كمي. وبالتالي فقد ساهم النموذج الهرمسي بولادة عدوه الجديد: العقلانية العلمية الحديثة.

تأرجحت العقلانية الهرمسية الجديدة حينئذ بين المتصوفة والخيماويين من جهة، وبين الشعراء والفلاسفة من جهة أخرى أي: من (غوتة) Goetha إلى (جيرار دو نيرفال) Nerval و(يت) Yeats، ومن (شيلنغ) Schelling إلى (فرانز فون بادر Franz von Baader)، ومن (هيدغر) Heidegger إلى (جونغ Jung).

ليس صعبا أن نجد في مفاهيم عديدة لنقد ما بعد الحداثة فكرة انزلاق الدلالة المستمر. إن فكرة (بول فاليري) Valery القائلة بأنه ليس من معنى حقيقي للنص هي فكرة هرمسية. ويعتبر (جيلبر دوراند) في كتابه الذي جاء بعنوان «علم الإنسان والتراث» أن هرمس قد أنعش الفكر المعاصر بمجمله على عكس النموذج الآلي الوضعي Positiviste. وتدعو قائمة العلاقات التالية التي يحددها للتأمل: شبنغلر، ديلتي، شيلر، نيتشه، هوسرل، بولي، اوبينهايمر، انشتاين، باشلار، سوروكين، ليفي شتراوس، فوكو، ديريدا، بارت، تودوروف، شومسكي، غريماص، دولوز(7).

لكن هذا النمط الفكري الذي يبتعد عن نظام العقلانية الإغريقية واليونانية يبقى ناقصا إذا لم نأخذ بعين الاعتبار ظاهرة أخرى تشكلت خلال نفس الحقبة التاريخية. لقد نمّا إنسان القرن الثاني الذي بهرته رؤى صاعقة وهو يتلمس دربه في الظلمة وعيا عصابيا بالدور الذي يلعبه في عالم غامض. فالحقيقة سرية ولن يكشف الحقيقة النهائية أي استفسار عن الرموز والألغاز، بل أن هذا الاستفسار سيغير موضع اللغز فقط. ولئن كان ذلك هو القدر الإنساني فهذا يعني بأن العالم ولد من الخطأ. إن مفهوم «الغنوص» Gnoseأو «العرفان» في تاريخ العقلانية الإغريقية يعبر

ثقافيا عن هذه الحالة النفسية. فهو يدل على المعرفة الحقيقية للوجود - النصي والديالكتيكي في آن معا - على خلاف الملاحظة الحسية Aisthesis أو الرأي المشترك Doxa لكن كلمة «غنوص» أصبحت تدل خلال العصور المسيحية الأولى على المعرفة الحدسية الميتاعقلانية وعلى الهبة التي وهبها عامل سماوي قادر على إنقاذ من يهتدي إليه. يقول الوحي الغنوصي أو «الأدري» بأن الآلهة الغامضة والمجهولة تحوي سلفا بذرة الشيطان والخنثية Androgynie مما يجعلها متناقضة منذ البداية لأنها لا تتماثل مع نفسها. ويبتكر الخالق الذي ينفذ أوامرها عالما متحولا وباطلا يتسارع إليه جزء من الآلهة كما إلى سجن أو منفى.

العالم الذي ولد خطا هو كون ساقط والزمن الذي ليس إلا محاكاة مشوهة للأبدية هو أحد آثار إجهاضه. لقد شرع المذهب المسيحي خلال هذه الحقبة كلها يصالح التبشير اليهودي والعقلانية الإغريقية، فاخترع مفهوم النعمة الإلهية كي يرشد التاريخ عقلانيا، بينما رفضت «الأدرية» Gnosticisme من ناحيتها الزمن والتاريخ. يعتبر الغنوصي نفسه منفيا في هذا العالم وضحية لجسده الذي يصفه بالقبر والسجن. فلقد طرح في العالم وعليه أن يجد وسيلة للخروج منه. إن الوجود داء وهذا الداء نعرفه. فكلما ازداد شعورنا بالإحباط في الحياة الدنيا، وقعنا فريسة للهذيان وازدادت رغبتنا بالانتقام. كما أن الغنوصي يرى في نفسه شرارة إلهية ودّعت مؤقتا في المنفى كما ولو تحت وطأة تآمر كوني. ولو تمكن الإنسان أخيرا من اللجوء إلى الله لاستطاع ليس فقط الالتئام من جديد ببداياته الأولى وأصوله وإنما أيضا توليد هذا الأصل وتحريره من الخطيئة الأصلية. فالإنسان يمتلك قدرة خارقة في الوقت الذي يجد نفسه سجين عالم مريض.

والإنسان هو الذي يغفر للآلهة الصدع الأولي الذي سببته. هكذا يصبح الإنسان الغنوصي إنسانا خارقا Ubermensch. وخلافا لأولئك الذين يعتبرون فريسة للمادة وحدها، فإن الذين ينتمون للروح Pneumatikoi هم وحدهم الذين يمكنهم التوق إلى الحقيقة وبالتالي التكفير عن خطاياهم. إن الغنوصية، على عكس المسيحية، ليست دينا للعبيد وإنما للأسياد.

الإرث الغنوصي والثقافة الحديثة والمعاصرة

من الصعب ألا تنتابنا الرغبة بأن نرى في جوانب كثيرة للثقافة الحديثة والمعاصرة تعبيرا عن موروث غنوصي.

فهناك من أراد إرجاع الحب العذري الرومانسي بوصفه فراقا وفقدا للحبيب - أي الحب كعلاقة روحانية تقصي أية علاقة جنسية - إلى أصول كتارية وبالتالي غنوصية. «غنوصي» أيضا بكل تأكيد الاحتفال الجمالي بالشر كتجربة ثورية وبحث الكثير من الشعراء عن تجارب مهوّسة عن طريق انهاك الجسد والإفراط الجنسي والانتشاء الصوفي والمخدرات والهذيان الكلامي. كما أن البعض قد ألحق بجذور غنوصية المبدأ المدير للمثالية الرومانسية التي تركز على الزمن والتاريخ كي تجعل من الإنسان رائدا في ترسيخ الروح.

من ناحية أخرى، فقد ترجم (لوقا) الغنوصية بلغة ماركسية إذ ادعى بأن اللاعقلانية الفلسفية للقرنين الماضيين هي

ردة فعل للأزمة البورجوازية التي أرادت أن تجد تسويغا فلسفيا لرغبتها في امتلاك قوة ذاتية ولممارساتها الإمبريالية.

ويوحي البعض بوجود عناصر غنوصية في الماركسية وحتى في اللينينية (نظرية الحزب كدور محرك، النخبة التي تمتلك مفاتيح المعرفة وبالتالي الخلاص) ومنهم من يقول إن الوجودية، وعلى رأسها (هيدغر)، قد استلهمت أفكارها من الغنوصية (مقولة الوجود Dasein ككينونة مودعة في العالم، العلاقة بين الوجود والزمن، التشاؤم). وطرح (جونغ) الذي نظر إلى المذاهب الهرمسية القديمة نظرة جديدة المشكلة الغنوصية بمفردات كشف جديد للأنا الأصلية. ورصد بالطريقة نفسها عنصرا غنوصيا في إدانة الارستقراطية لعامة الشعب وفي قيام أنبياء النخبة العرقية المختارة بتنظيم مجازر ومذابح للعبيد أولئك المقدر لهم الرجوع إلى المادة الهيولية. لقد أنجب الإرث الهرمسي والإرث الغنوصي أحد الأعراض المتزامنة وهو السر. إذا كان المُسارّ هو الذي يفهم السر الكوني فمن الواضح أن انحلال النموذج الهرمسي يشكل لدينا قناعة بأن السلطة تكمن في حمل الآخرين على الاعتقاد بأنها تمتلك سرا سياسيا.

يقول (جورج سيميل): «إن السر يمنح حامله مكانة استثنائية ويتمتع بجاذبية يحددها المجتمع صرفا، إنه يستقل بعمق عن سياق يحميه لكن فعاليته تزداد بطبيعة الحال كلما ازدادت وشملت حيازتنا الفردية له. وينشأ الخطأ المتميز القائل إن كل ما هو غامض هام وأساسي عن السر الذي ينير كل ما هو عميق ومهم، ويمضي ميل الإنسان للمثالية أمام المجهول وطبعه الخائف نحو هدف واحد: تعميق المجهول بالتخيل ومنحه أهمية خاصة لا يمنحها عادة للواقع الملموس»(8).

الإرث الهرمسي والتفسير النصي المعاصر

اسمحوا لي الآن أن أقول من أين تنجم أهمية نتائج مغامرتنا في أعماق الموروث الهرمسي بالنسبة لفهم بعض جوانب نظرية التفسير النصي المعاصرة. من الواضح أن وجهة نظر مادية تافهة غير كافية لإنشاء علاقة بين (أبيقور) و(ستالين) كما أنني أشك بإمكانية تحديد جوانب يشترك بها (نيتشة) و(شومسكي) على الرغم من حميمية المناخ الهرمسي الجديد الذي يمثله (جيلبير دوراند). مع ذلك قد يكون مهما تعداد الجوانب الرئيسية لما أود تسميته مقاربة هرمسية للنصوص. إننا نصادف في الهرمسية القديمة وفي مقاربات عديدة معاصرة بعض الأفكار المشابهة والمثيرة للقلق، على سبيل المثال:

النص هو عالم منفتح open-end يمكن أن يكتشف فيه المفسر روابط داخلية لا نهاية لها. اللغة غير قادرة على إدراك دلالة وحيدة جاهزة. على العكس، يظهر العبء الذي يقع على عاتق اللغة أننا نستطيع التحدث عن تزامن التناقضات فقط. تعكس اللغة عدم انسجام الفكر: وكينونتنا في العالم غير قادرة إطلاقا على اكتشاف دلالة سامية.

إن أي نص يدعي إثبات شيء ما، إنما هو عالم منقوص، أي صنعة خالق مبهم الفكر (حاول أن يقول إن «هذا» هو «هذا» فخلق على العكس سلسلة متواصلة من الإحالات مثل «هذا» ليس «هذا»).

رغم ذلك فإن «الأدرية» النصية المعاصرة سخية جدا. إن كل شخص تشكلت لديه الرغبة بتمييز مقصد القارئ على مقصد الكاتب الصعب المنال يمكن أن يصير خارقا Ubermensch مدركا لحقيقة أن الكاتب لا يعرف ما يقوله في الواقع لأن اللغة هي التي تتحدث بدلا عنه.

لإنقاذ النص أي لتحويله من وهم الدلالة إلى وعي بطبيعته اللانهائية، على القارئ أن يتخيل بأن أي سطر فيه يخفي دلالة سرية أخرى. إن الكلمات تخفي اللاقول بدلا من القول ومجد القارئ يكمن في اكتشاف أن النصوص يمكنها قول أي شيء ما خلا الذي أراد الكاتب قوله. فعندما نكتشف إحدى الدلالات يمكننا في ذات الوقت أن نثق بأنها ليست الدلالة الصحيحة لأن الدلالة الصحيحة هي الدلالة اللاحقة وهكذا دواليك. والخاسرون هم الذين ينهون السياق بقولهم «فهمنا». القارئ الحق هو الذي يفهم بأن سر النص يكمن في عدمه.

أدري بأن عرضي لنظريات التفسير المتوجهة بشكل راديكالي نحو القارئ هو عرض كاريكاتوري. لكني أعتقد بأن الرسوم الكاريكاتورية جيدة، لأنها تمثل عادة ليس ما هو كائن وإنما ما يمكن أن يكون في حال دفعنا الافتراضات الأولى حتى نتائجها القصوى.

ما أود قوله هو أنه توجد ضوابط تسمح بحصر التأويل وإلا لاصطدمنا بتناقض لغوي عبر عنه (ماسدونيو فيرناديز) على النحو التالي: «هناك أشياء كثيرة تنقص في هذا العالم لدرجة أنه لو وجب نقصان شيء جديد فلن يجد مكانا له». أعرف بأنه توجد نصوص شعرية هدفها الإظهار بأن تفسيرها لا حدود له. أعرف بأن Finnegans Wake كتبت لقارئ نموذجي يعاني من سهاد مثالي، لكني أعرف بأنه إذا كانت الأعمال الكاملة للكاتب (مركيز دو ساد) قد كتبت لتظهر ماهية الجنس فإن الكثيرين منا هم أكثر تواضعا.

روى لنا (جون ويلكين) في مستهل «عطارد أو الرسول السري والسريع» القصة التالية:

«يحكى أن عبدا هنديا، أوكل إليه سيده نقل سلة تين ورسالة، قد التهم في طريقه قسما كبيرا من ثمار التين ونقل ما تبقى للشخص المطلوب. وبعد أن قرأ هذا الشخص الرسالة لم يجد في السلة كمية التين المذكورة فاتهم العبد بأكلها بعد أن أطلعه على فحوى الرسالة. بيد أن العبد أنكر التهمة بكل ثقة وهو يلعن الورقة ويكذب شهادتها.

وعندما أرسله سيده مرة أخرى مع حمل مشابه ورسالة تشير بدقة لكمية التين، كرر فعلته الأولى والتهم قسما كبيرا من التين، لكن قبل أن يلمس أية تينة، وتحسبا لأية تهمة قادمة، خبأ الرسالة تحت حجر كبير معتقدا بأنها إذا لم تراه وهو يأكل التين لن تستطيع اتهامه. لكنه عندما اتهم ثانية بشكل أشد من المرة الأولى اعترف بخطيئته وهو يبدي إعجابه الشديد بألوهية الورقة وقطع عهدا بأن يكون أمينا في المستقبل إزاء أية مهمة توكل إليه»(١٥).

قد يقول قائل إن النص ما أن يستقل عن باعثه وعن مقصد هذا الأخير وعن ظروف إرساله المحسوسة ـ وبالتالي عن المرجع الذي يحيل إليه ـ حتى يسبح ـ إذا أمكن القول ـ في فضاء سلسلة لا نهائية من التفسيرات المكنة. بوسع (جون ويلكين) أن يحتج قائلا إن السيد كان متأكدا بأن السلة المذكورة في الرسالة

هي السلة الوحيدة التي كلف العبد بمهمة توصيلها، وأن هذا العبد هو نفسه الذي كلف بالمهمة وأنه توجد علاقة بين الرقم «30» في الرسالة وعدد ثمار التين الموجودة في السلة. بطبيعة الحال، يكفي أن نتخيل بأن العبد قتل وهو في طريقه، وأن شخصا آخر حل محله وأن ثمار التين استبدلت بثمار أخرى، وأن السلة أودعت إلى شخص آخر وأن الشخص الجديد لا يعرف أحدا يود أن يرسل إليه تينا. هل من الممكن أيضا الإقرار بما تقوله الرسالة؟

من المسموح لنا على الأقل الافتراض بأن تكون ردة فعل الشخص الجديد على النحو التالي: «إن شخصا ما ـ الله أعلم من هو ـ أرسل لي كمية من التين تقل عن الكمية المذكورة في الرسالة، لنفترض الآن أن العبد لم يقتل فحسب، بل أن قاتله قد أكل ثمار التين كلها وحطم السلة ثم وضع الرسالة في زجاجة وألقى بها في المحيط بحيث يلاقيها (روبنسون كروزوييه) بعد سبعين سنة. فلا سلة ولا عبد ولا تين وإنما رسالة فقط. على الرغم من ذلك، أراهن بأن ردة فعل روبنسون للوهلة الأولى ستكون: «أين هي ثمار التين؟»».

لنفترض الآن بأن شخصا أكثر تصنعا ـ وليكن طالبا في اللسانيات أو الهرمنيوطيقا أو السيميوطيقا ـ قد وجد رسالة الزجاجة. إن مقدرات هذا الطالب تسمح لنا بالقول إنه سيقوم بسلسلة من الافتراضات:

1 ـ يمكن لكلمة تين أن تفهم ـ اليوم على الأقل ـ بمعنى بلاغي (كما في تعابير مثل: (to be in good fig)، (to be in full fig)، (to be in poor fig) وبالتالي ستفسر الرسالة بطريقة أخرى. حتى في هذه الحالة، سيلجأ المتلقي إلى تفسيرات مسبقة لكلمة «تين» مباينة لتفسيرات كلمة «تفاحة» أو «هر».

2 ـ الرسالة في الزجاجة هي مجاز كتبه شاعر: يكتشف المتلقي في هذه الرسالة دلالة ثانية خفية تقوم على رمز شعري خاص يصلح لهذا النص فقط. يستطيع المتلقي، والحالة هذه، تقدمة عدة افتراضات متزاحمة، لكني أعتقد بحزم بوجود بعض الضوابط «الإقتصادية» التي يتم على أساسها اعتبار بعض الفرضيات أهم من غيرها. ينبغي على المتلقي كي يجعل فرضيته صالحة أن يقوم ببعض الافتراضات المبدئية حول مرسل الرسالة والحقبة التاريخية التي كتبت فيها. لا يتعلق الأمر هنا بالبحث عن مقاصد المرسل، بل بالتأكيد على السياق الثقافي للرسالة الأصلية.

لعل مفسرنا المتصنع يرى بأن النص الموجود في الزجاجة قد أحيل في لحظة ما إلى ثمار تين واقعية. وأنه دل بالتخصيص على مرسل معين ومتلق معين أيضا، إلا أنه فقد الآن كل سلطة مرجعية. على الرغم من ذلك فإن الرسالة ستظل نصا بوسعنا استعماله من أجل سلات أخرى وثمار تين أخرى لا تعد ولا تحصى. ولكن لا يمكننا استعماله لا من أجل التفاح ولا من أجل الحُرُش.

يمكن أن يحلم المتلقي بأولئك الفاعلين التائهين الذين يتبادلون بطريقة غامضة أشياء أو رموزا (يمكن مثلا أن تشير مسألة إرسال ثمار تين في مرحلة معينة من التاريخ إلى التنبؤ بشيء مزعج) ويمكن للمتلقي أن يتفحص انطلاقا من هذه الرسالة الغامضة مسانيد ودلالات

متنوعة، لكنه لن يحق له القول إن الرسالة تعني أي شيء. يمكن لهذه الرسالة أن تعني أشياء كثيرة، لكن ثمة مدلولات لا يمكن أن توحي بها إلا بطريقة عبثية. إن الرسالة تقول من غير شك إنه كان هناك في لحظة معينة سلة من التين، إذ لا يمكن لأية نظرية متوجهة نحو ذلك القارئ التملص من هذا الأمر الجبري.

وهناك بالتأكيد فرق بين قراءة الرسالة التي ذكرها (ويلكين) وقراءة كتاب مثل Finnegans Wake يمكنه أن يقودنا إلى الشك بالأشياء الأكثر مطابقة مع المعنى الشائع. لكن من المستحيل ألا نراعي وجهة نظر العبد الذي كان شاهدا في المرة الأولى على أعجوبة النصوص وتفسيرها.

إذا كان ثمة شيء يستلزم التفسير، فلابد وأن يتكلم هذا التفسير عن شيء ينبغي اكتشافه في مكان ما علينا احترامه بطريقة أو بأخرى. وأنا أقترح، على الأقل في محاضرتي القادمة، البدء بمراعاة العبد. إنها الطريقة الوحيدة التي نصبح فيها أسيادا أو على الأقل خدما محترمين للتفسير السيمائي.

الهوامش

1 - ج.م. كاستيليه Castillet: «ساعة القارئ»، برشلونة، 1957.

2 - امبرتو ايكو Eco: «العمل المنفتح»، ترجمه إلى الفرنسية C. Roux de Be-zieux، دار Seuil 1979.

3 - امبرتو ايكو: «نظرية السيميوطيقا» دار Indiana University Press، 1976 - «القارئ في الحكاية»، دار Librairie generale francaise، ترجمة مريم بوزاهر، باريس 1989 - «السيميوطيقا وفلسفة اللغة»، دار PUF، ترجمة مريم بوزاهر، باريس 1988.

4 - انظر: «حدود التفسير»، ترجمة مريم بوزاهر، باريس، دار Grasset، 1992.

5 - ت. تودوروف Todorov: (Viaggio nella critica americana, Lettera 1984)، ص 12.

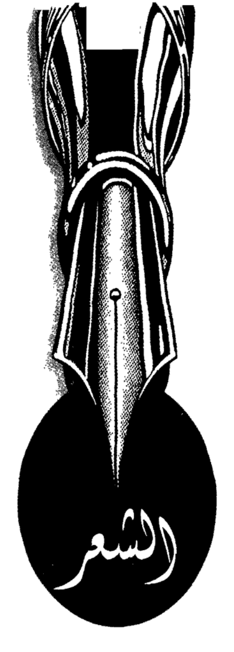
6 - ريتشارد رورتي Rorty: «نتائج البراغماتية»، ترجمه عن الفرنسية J.P.Cometti، دار Seuil، 1993، ص 151.

7 - جيلبير دوران Durand. «علم الإنسان والتراث»، باريس، دار Berg، 1979.

8 - جورج سيميل Simmel: «السر والمجتمع السري»، «سوسيولوجيا جورج سيميل»، منشورات Kurt H. Wolff، نيويورك، 1950، ص 332 - 333.

9 - جون ويلكينز Wilkins: On the Secret and Swift Messenger - Mercury، الطبعة الثالثة، لندن، نيكلسون 1997، ص 3 - 4.

* «السيميوية» Semiosis هي ظاهرة في حين أن السيميوطيقا Semiotique هي خطاب نظري حول الظواهر السيميوية. ويعرّفها «بيرس» بقوله إنها «فعل أو تأثير يقتضي تضافر ثلاثة أفاعيل: الإشارة Signe وموضوعها Ob-ject ومفسرها Interpretanå. ويقول أمبرتو إيكو في صدد شرحه لهذا التعريف: يكون لدينا ظاهرة سيميوية عندما نستطيع مثلا تمثيل شيء ما بكلمة «وردة» وتمثيل كلمة وردة بكلمة «زهرة حمراء» أو بصورة وردة أو بقصة كاملة تشرح كيفية قطف الورود (راجع: امبرتو إيكو: «حدود التفسير»).


الشعر

شهقة الرفض

شعر: فيصل أكرم/ السعودية

لسنا بآخر عمرنا
حتى نقول: هنا الوقوفْ
أبدا، فما كنا بأذيال الصفوفْ
هذي دفاترنا،
وهذا الحبر في أكمامنا..
والريح مجلسنا، على قلق الحروفْ!

***

سارت بنا الذكرى إلى صولاتنا
عادت بنا الجولاتُ
مختلفينَ
معترفينَ:
لا مهر العروس بكفّنا
لا الكنز عاد لرفّنا،
وصفيحنا..
ذابت شرائحهُ على جمر الضريحِ
وما ذهبْ...
ذاك الذهبْ...
ذاك الذي.... خُطِفتْ بهِ
أبصار خاطفه الذي.. قد زارنا
في يوم كنّا واثقينْ
ثقة لها العِبرات،
والعَبرات،
والذكرى لنا...
آه من الذكرى، تقوّسُ ظهرنا
لَكنّما...
ترتيلة الإقدامِ، بالأحلامِ
والوقت الأخيرِ، وجلطة القلب الكبيرِ
وما يؤرخهُ الضميرْ...
بل كلّ حرفٍ في العبارةِ،
سوف يشعل نارنا:
لسنا بآخر عمرنا..
لسنا بآخر عمرنا...

١٩٩٨ ـ الرياض

ظهيرة يوم الأحد

علال الحجام/ المغرب

ت ـ ألق مثقل بالثمار

لك يا صاحبا ـ يستظل بأغصان
دالية ـ
ألق اللحظاتِ البهية تغنم أطيارُها
شمس يوم الأحَدْ
لك في مشتل الروح
فاكهة تهتدي لمتيمها
وهوى خارق وقواف تَلَذْ
أغنيات شدتها زهور البراري
محجلة العرف تصطادها
بين جزر الضياء ومدِّ الظلالِ
لك قارورة
حملتها سفينة نوح لوعد الجدود
تفوح جدائلُها،
وتبوح بتيه جداولُها...
يعرف البلبل المتوقد
أشجاره المثقلات بأثمارها
تتدافع سكرى أيائلها،
يبدأ الوعد منتصب الرأس
هل يبدأ الشطح
ـ منفلتا من مغارته ـ في الروابي
أم النسك أجمل في الدير يحرسه
الشعر والعود والظبية العاشقة؟

ح ـ عزف منفرد

حكمة العود قد شيدت
في بطاح المباهج إيوانها..
لحية حالك ليلها
انتعلت خف أشواقها
للذهاب إلى نهر يحتسي
عسلا بكؤوس المسا
تتهدل أثمارها فعناقيدها أنجم...
هدهد الوترا
وتسلق شعاعا
يهش جيادك
من وطن يرتمي ضجرا
في سراب الترابِ
إلى وطن راقص
في السحابِ
إن هذا المدى
دورق تتكسرّ أفراحه
في وهاد الأسى

غـــيـــر أنـك حين تـلاطف أوتـارك
الذهبية
في خفة الظبي
ترنو النجوم مشعشعة
فـأخـاف على الجـبل المـرمـري الذي
يتلفع
مرتعشا بحنين المسا
أن يداهمه نغم أحمر
وكما السيل حين يهب
يهب إلينا سريعا
أخاف على غابة راعها قمرُ
ـ تنتشي أرخبيلاته فيرتق أسمالَها
الأرزُ في برجه يسكرُ ـ
أن تلاحقها جمرة من
دماءِ
براكينه
تقطرُ...

ط ـ نزهة حالمة

كالفراش المسافر تنتقلون
على شهقة صادية
من دنى سروة في جفون المحال
إلى زهرة شادية
يا لهذا الجنون
فـي أراجــــيـح عـش يُـدفّـىء بَيْـضَ
الحنين!
تســتـوي لـك قـبـرة الوقت تـرتـاح
مزهوة
ترتدي في الظهيرة بردتها المشرئبة
طافحة بلظى رغبة ترتوي
كالحمامة ملفوحة بجوى
تتناسل نيرانه
في الطريق إلى فتنة العمر تسمع
صوت المغني يغني:
حرام على كلمة زاهدة
أن تخون ينابيعها وردة الشفتينْ
وحرام على ملكينْ
يتما العشق أن يحفرا
بنجيع فؤاديهما أحرف الشاهدة!

هاجس

سعيد رجوّ

أيقظني...

كان الصباح بارداً

وجثّة من لهبٍ

تجوس غابة الرّقادْ

أيقظني، أيقظ في متاهة الرّمادِ،

شهوة الحصادْ....

طوّحت بالدم الصموتِ

ملقيا، من شرفة الذهول

جثة انتظاري المقيتْ...

علقّني، على مدى الهُلامْ

إشارة استفهامْ

أخذني من وارف البياض

حيث الذّي يقترف النشور

طِفلٌ.. على مشارف العبور

يستأذن انبلاجة الحضور

علقّني، من شعرة الشعورِ

فوق شهقة الشفيرْ،

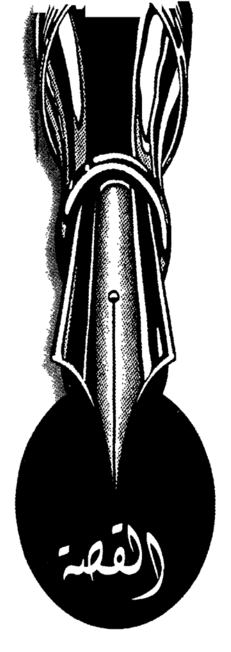
فاندلقت، على فضاء صرختي،

سُلافة الدهورْ

قلق

للشاعر: يس الفيل / مصر

من سقف المجهول
تدلّى...
قدرٌ يحنو
ويحرك صمت البنيان
يغرقني
أتأبى
أخطو..
وأجدف..
والليل الغافي
والظلمة من حولي
تعوى،
تتحدى صمت الجدران.
وأنا ملاح
يستجدي في المحنة
كفا
ترفعه
من قلب العتمة
للشطآن
***
حاولتُ
تلوت ساريتي
وامتد ذراع الطوفان.
فاجأت الموج بأمنيتي
أطلقت ذراعي مجدافا
ورسمت الآمال ضفافا
لصباح
دار الشوق عليه
فأرقه صمت الكثبان
لكني
مازلت غريقا
أتنفس في المحنة
ضيقا،
ألتمس الإبحار... لدنيا
ما سكنت جزر الأوهام.
ما هتفت لزمان أعمى
جرعها كأس الإعدام
***
وإذا بي أحلم
والأحلام بليل الجوع
طعام الغفلة
للأيتام..
وإذا بي أغلق نافذتي
وأرد الفرحة عن بابي
***
فلتهدأ ياليل عذابي
إن كنتُ
برغم كراهيتي للنوم
أحثك
لتنام
***


القصة

نبيل سليمان



لكأن كل شيء كان ينتظر حقا عودة فاتن حتى ينتظم: الأنفاس والكهرباء والماء والهاتف وما بين الجنبين ومقهى الهافانا: الشمس ومكتبة عبد الفتاح وضحكة معين ووحيدة والإفراج عن مها شقيقة الأستاذ محمد: لفؤاد إذن أن يهلل صباح مساء: الحمد لله على سلامتك: ولفاتن أن تزمق من ذراعيه وتناوله زجاجة نبيذ مما أحضرت له من قبرص: يلله على شغلك: أنا كمان ورايي شغل يكفي عشرة:

كذا عادت شاشة الكومبيوتر تتراقص والكيبورد يلاعب الأنامل والطابعة تلفظ ورقة فوق ورقة تحت ورقة قد تجد يوما طريقها إلى رواية:

اتفاقية 1924:

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم: بسم الله الرحمن الرحيم. إنا صببنا الماء صبا: صدق الله العظيم: سورة عبس.

وهو (البروفسور جدعون فيشلزون) ينقل عن يورام نمرود أن الاتفاق بين الانتداب البريطاني والانتداب الفرنسي عام 1924 قد نص: يقوم خبراء تعينهم سلطات سوريا وسلطات أرض - إسرائيل بوضع دراسة مشتركة لإمكانية استغلال مياه نهر الأردن الأعلى واليرموك وروافدهما من أجل الري وتوليد الطاقة لتلبية حاجات المنطقة الواقعة في ظل الانتداب الفرنسي (في سوريا) وفي أثناء الدراسة تعطي حكومة فرنسا ممثليها تعليمات متساهلة بشأن استخدام فوائض هذه المياه لمصلحة أرض - إسرائيل.

طبريا:

الحتليت والشمرا ايسوران بحيرة طبريا وقلم رفيع جدا يحاذيهما عام 1922 ويجعل البحيرة ضمن الحدود الفلسطينية ثم يتركها لفرنسا وسوريا حتى عام 1948: قامت إسرائيل وبلعت طبريا والحتليت والشمرا ولا

أحد يدري اليوم إن كان لا يزال يصب فيها وادي الهوا ووادي الصفا ووادي شيش علي ووادي الديلية: أين البطيحة ووادي السمان وخزان الكهرباء والقلم الرفيع جدا الذي يرسم الحدود ويهيىء لإسرائيل؟

الحولة:

والله خلق كل دابة من الماء: سورة النور:
وهي (الجمعية العلمية البريطانية) تدرس أراضي فلسطين - أي سورية الجنوبية. فؤاد صالح نقلا عن أنطون سعادة - وتقترح توفير المياه من الشمال: وهي (الدولة / الخلافة / السلطنة العثمانية) تمنح امتياز تجفيف بحيرة الحولة لبيت سرسق وبيهم ومعهم ريتشارد - أي هي تبيع وهم يشترون: ف. ص. - عام 1914 وربما باعت لغيرهم من قبل فعجز كما عجزوا وباع كما باعوا إلى شركة هاخشرت هايشوب عام 1938 وابتدأ تجفيف البحيرة بعد أربع سنوات ثم توقف بسب هتلر وستالين وتشرشل وسواهم ثم استؤنف بُعيد قيام إسرائيل أي عام 1950. بعد سنوات ثمان وسمان كان كل شيء تمام التمام:

الحمة:

ربما وقع زلزال حقا عام 1952 وربما كان انزلاقا: مهما يكن فقد انقطعت السكة ووقف الترين وما عاد فيه سيران من الشام إلى الحمة مرتين كل جمعة وما عاد في كلور ولا صوديوم ولا SH2 ولا ماء ساخن يشفيني من الروماتيزم والاكزيما والدملة والزهري وحب الشباب وما لا أجرؤ على التصريح به من أمراض النساء - فأنا امرأة أيضا: ف. ص. - الماء يشكل 70٪ من الإنسان والإنسان مثل كل كائن حي يحمل في داخله محيطا من الماء يهيء للخلية بيئة رطبة ومستقرة تقريبا لتكون حياة - هذا هو اسم أمي المريضة: ف. ص. - وهكذا هو الكون من مبتدأه إلى:

حول - شول:

1910: طالب روتشيلد بتجفيف الحولة ليمحو عنها اسم حول أوشول - من أبناء آرام: ف. ص. - أو اسم بحر بانياس ثم يجمع نهر الأردن - أو المشرع أو الشريعة أو الشريعة الكبير كما يُقال أيضا. ف. ص. - من المستنقعات ويقتل البوص والحلفا واللوتس والبردى والمياه الصافية الرائقة حتى في عز الفيضان وينشر البعوض ملء نهر الدان ونهر بانياس قبل أن يتحدا ويصبا في نهر الحاصباني الذي لا يزال يصب في نهر الأردن الذي لا يزال يصب في الحولة التي كانت سورية مثل طبريا وكان الفلاحون يصونونها برموش عيونهم ومؤقها وهم يجففون المستنقعات ويتملكون الأرض المجففة كما نص القانون عام 1943 بعدما أهزلت الملاريا عشرات الألوف وقتلت ألفا وخمسين لكن المستنقعات ظلت تعود لأن الفلاحين مثل الدولة لا تكنولوجيا لديهم ولا جمل:

الجولان:

والغابة التي كانت لا تخترق أُبيدت فنوحي يا بلوطات باسان - أي: الجولان كما سمته التوراة: ف. ص. - فأين السنديان والزعرور وخوخ الدب والبلقوق والبربور والغار والقصب والدوالي والزيتون والأجاص والعفص والملول والسدر والصبار والزيزفون وحور الفرات - الغرب: ف. ص. - والازدرخت والياسمين والجوز والكينا والتوت الأبيض والتوت الأسود والسماق والأولاد الذين كانوا يتنقلون من ضيعة إلى ضيعة عبر الشجر؟ أين البابونج والرشاد والسلبين والقـرة والزيوان والكمون والبنفسج والأقحوان وشقائق النعمان

والعيصلان ونعناع الماء وشوك الجمل الذي يرسل جذوره ستة أمتار لينتح من باطن الأرض؟

II

كان فؤاد الآن مسمرا على الكراسي أمام الكومبيوتر يفكر في أن شوك الجمل قد بدل عادته كما بدل كل شيء بعد قيام إسرائيل أو على الأقل بعد احتلالها للجولان عام 1967 وبخاصة بعد أن هدمت بيت أمل شقيقة فؤاد الكبرى التي كانت عروسا قبل الحرب بشهر وعادت إلى القنيطرة في حزيران - يونيو 1974 - أي بعد فصل القوات إثر حرب 1973: ف. ص - فوجدت بيتها أنقاضا كما خلفت إسرائيل القنيطرة برمتها.

ولأن علبة الجيتان اللايت كانت بعيدة عن فؤاد حمل الأوراق ومشى متثاقلا إلى الترابيزة التي ناولته سيجارة وأشعلتها له بالقداحة التي جاءته بها فاتن من قبرص.

نفث فؤاد الدخان نفثة حرى ارتطمت بالنافذة المغلقة فمشى إلى النافذة وفتحها ملاقيا النسمة الباردة ثم عاد إلى الكنبة المقابلة يقلب ورقة فوق ورقة تحت ورقة قد تجد يوما طريقها إلى رواية.

مخطط رقم 2:

تمتمت شفتاه· الجولان مبتدأ فلسطين: أين المنتهى؟ ثم تمتمت عيناه:

وادي العسل ووادي زراري ووادي خشابي إلى نهر بانياس:

وادي السعر يمرق من مجدل شمس إلى مسعدة ويتسمى إثرها بوادي كانيا ثم: إلى نهر بانياس· بركة ران - أي بحيرة مسعدة: ف. ص.. تؤكد ما تردده أم فادي جارة فاتن من أن نهر الأردن يدين بمائه إلى عين فالا:

وادي البحيران يمرق من عرنة ويسقي بيت تيما وكفر حور وحينه - وأنا ويحيى يخلف وغادة والأستاذة ومحمد وأخته مها وأطفال نتوه بين هذه القرى في السيارة التي تعلم يحيى قيادتها أمس وكاد أن يهوى بها وبنفسه وبنا بعد الغداء بقليل: ف. ص..

شبكة من النقاط والخطوط: نهر السيراني: نهر بيت جن: نهر الأعوج: ينابيع الطابغة شمال غرب بحيرة طبريا· ينابيع الدان شمال غور الحولة: جسر بنات يعقوب: نهر بريغيت الذي تحيط به تلال مرجعيون: نهر مرجعيون - أو نهر الجبل الصغير: ف. ص.. الذي يغذي مثل الوزان نهر الحاصباني الذي يحاذي الليطاني·

إلى الأسفل قليلا: نبع الكابري الذي تشرب منه عكا ونبع راس العين الذي تشرب منه يافا وتل أبيب على ذمة سكرتيرة شهاب الوزير الفلسطينية السمراء القصيرة المعصومة:

إلى الأسفل أيضا ينابيع بيسان والفشخة والديوك والقلت والسلطان والنويعمة والجفتلك ونهر اسكندرونة - أي نهر المالح: ف. ص.. ونهر الزرقاء: أي نهر التمساح: ف. ص.. ونهر روبين ونهر الفالق ونهر المقطع ونهر النعامين: كل هذا بعض ما في فلسطين التي صارت إسرائيل أو التي ستصير أو التي لا تصير حتى لو تعبرن نهر العوجا وصار اسمه اليركون الذي هو نهر يافا على ذمة السكرتيرة اللبنانية السابقة لشهاب الوزير - الطويلة المعصومة أيضا ولكن: بيضاء: ف. ص..

إلى الأعلى قليلا: مزيريب التي ستغزوها السياحة كما غزت شرقي الشام - والجديدة في حلب على ذمة الحاجب الأدرد في وزارة الثقافة: ف. ص.. لينطلق زيزون إلى تل شهاب التي سمت نوال الشيخ شلالاتها: شخاخات بدلا من شلالات - وكان ذلك في الصيف الذي أعقب حرب عناقيد الغضب والمجزرة الإسرائيلية في قانا الجليل: ف. ص.:

من بعد يتسمى زيزون باليرموك - أي شريعة المدور: ف. ص.. الذي ينادي نهر

الهرير ووادي الميدان ونهر العلان - الأفضل حقا أن ينادى باسمه الشعبي: نهر العلاك: ف. ص. - كما ينادى نهر الرقاد فتتدحرج الجلاميد كل شتاء وتدوم السيول عند الجسر القديم الذي بناه إبراهيم باشا رحمة الله عليه.

III

غامت عينا فؤاد جراء عجقة المخطط رقم 2 فنحّاه وفكر وهو ينظر إلى النافذة: قد يكون اليشع كالي على حق: فالناس كانت قديما تنتقل إلى المياه: الآن تنتقل المياه إلى الناس: والمصادفة مثل الجيولوجيا مثل الجغرافيا السياسية. فصلت ووصلت الينابيع والأنهار والبحار والبحيرات والمسيلات على سطح الأرض كلها كما فصلت ووصلت ما في جوف الأرض كلها: وكل اتفاق سلام لا بد أن ينطوي على بند المياه:

شُبّه لفؤاد أن اليشع كالي يملأ النافذة كأنما ينتظر من يقول له: تفضل:

أسرع فؤاد يغلق النافذة مكشرا: لن أسمح لك بالدخول:

اخترقت ابتسامة اليشع كالي زجاج النافذة ثم جاء صوته منغما. أنا زائر بموجب اتفاقيات السلام المعقودة حتى الآن. اسأل صديقتك الفلسطينية:

توحد صوت فاتن وصوت فؤاد: قبل أن تدخل قل لنا من الذي يشرع للقرن الحادي والعشرين شرعة السرقة والاحتلال؟ كيف تمنع المزارع العربي من ري أرضه بعد غياب الشمس وتسمح للمستوطن اليهودي أن يروي ليل نهار؟ كيف تمنع البئر العربية أن تتجاوز مائة وخمسين مترا وتبيح للمستوطن اليهودي أن يتجاوز الخمسمائة؟ كيف نسفت مائة وأربعين مضخة في الضفة الغربية وقتلت أخصب الأراضي ثم تركت للمستوطنات أن تركب المضخات على هواها وتقتل أو تحيي من الأرض والشجر كما تشاء؟ العربي يستهلك من الماء في الضفة الغربية ربع ما يستهلك الإسرائيلي يا ظالم؟

خبا صوت فاتن فتابع صوت فؤاد وحده: ماذا ستقول لفاتن طروف عندما تعود إلى غزة عن بستان أبيها الأعمى وعن كل ما فعلته ولا تزال تفعله في مياه غزة؟

خبا صوت فؤاد فتابع صوت فاتن وحده: من محا من الجولان مائة قرية يا كالي يا ألیشع؟

توحد الصوتان من الجديد: دعك من اتفاقيات السلام المعقودة حتى الآن. دعك من الحرب ومن السلام وقل بصراحة ما لم يستطع صديقك جون كولارس - أليس صديقك - ولا بعثة الأمم المتحدة أن يحدداه: هل تسرق مياه الليطاني بأنفاق تحت الأرض؟ هل وصلت الحاصباني بالليطاني بأنفاق تحت الأرض؟ هل أنجزت تحويل الليطاني إلى طبريا؟ أنت خائف من أن تموت عطشا بعد سنة أو بعد خمس: ونحن؟ أنت لا تعرف كيف يعيش الجمل في الصحراء: تعلم إذن: تعلم وإياك أن تكون وحش القرن الحادي والعشرين كما كنت وحش القرن العشرين: لن ندعك تفعل:

أغلقت هبة هواء النافذة فأحكم فؤاد الإغلاق وتناول القبعة التي جاءته بها فاتن من قبرص - كانت مشلوحة فوق الكومبيوتر - ودثر بها رأسه ثم عاد إلى الكنبة وهو يتمتم: أو لم ير الذين كفروا أن السماوات والأرض كانت رتقا ففتقناهما وجعلنا من الماء كل شيء حي؟

تربع على الكنبة يتنعم بالدفء ويقلب الأوراق ورقة فوق ورقة تحت ورقة قد تجد يوما طريقا إلى رواية:

قناة البحار قناة هرتزل:

صلوا البحر الأبيض المتوسط بطبريا: صلوا طبريا بالبحر الميت: صلوا البحر الميت بالبحر الأحمر: هاتوا البحر من أمام بيت فاتن ظروف في غزة كي تصبح الطاقة الكهربائية

مثل الزبل أو كي يحمي الحاجز المائي العتيد إسرائيل من:

إسرام

من سلطة وادي تنيسي إلى سلطة وادي الأردن: براءة الاختراع للبروفسور لاودرميلك الذي سينشر كتابه بعد ست سنوات - أي عام 1994: ف. ص.. فيجتر نبوءة هرتزل - بالمناسبة: لا تنسوا نبوءة وايزمن بسرقة مياه الجيران وبخاصة لبنان: ف. ص.. غير عابىء بالحدود الدولية البائتة والطازجة والتالية: المهم أن يسرق من نهر الأردن - أي ياردن بالعبرية = الذي ينزل. وبالعربية = الذي ينهمر: ف. ص.. ويخزن الفيضان الشتوي فيؤمن الكهرباء لمليون مستوطن يهودي قادمين من الاتحاد السوفياتي سابقا: 1930 · مستشار حكومة شرق الأردن المهندس أيونيدس يخطط لري جانبي الأردن منه. يخطط لبحيرة طبريا أن تخزن الفيضان الشتوي:

1944: سيمحا بلاس: لن تفلت قطرة ماء: الأردن اليرموك اليركون - العوجا: ف. ص.. الينابيع السيول المجارير وما في جوف الأرض: يجتر نبوءة هرتزل التي اجترها لاودر ميلك التي سيجترها المهندس الأميركي أيضا: هايز: لن تفلت قطرة ماء · التخطيط السورية ولبنان وشرق الأردن أيضا: الماء ينقل من مكان إلى مكان لزرع أكبر مساحة من الأرض - أي الاستيطان اليهودي: ف. ص..: قناة قطرية وخزان مياه مركزي هو طبريا كما سيكون عما قليل مشروع المياه القطري لدولة إسرائيل - جمهورية أم ملكية أم سلطنة أم أمارة أم مشيخة أم؟ وأين هي ما دامت بلا حدود؟ ف. ص.:

جيب وشركاه:

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم: بسم الله الرحمن الرحيم: ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصيد: صدق الله العظيم: سورة ق:

الماء أعز مفقود وأذل موجود:

كلفت الحكومة السورية - قبل أو بعيد ما تقدم من سيمحابلاس - الشركة البريطانية: الكسندر جيب وشركاه بمثل ما كلفت به حكومة شرق الأردن أيونيدس أو بمثل ما كلفت به وزارة الزراعة الأمريكية لاودرميلك أو بمثل ما كلفت به الوكالة اليهودية هايز.

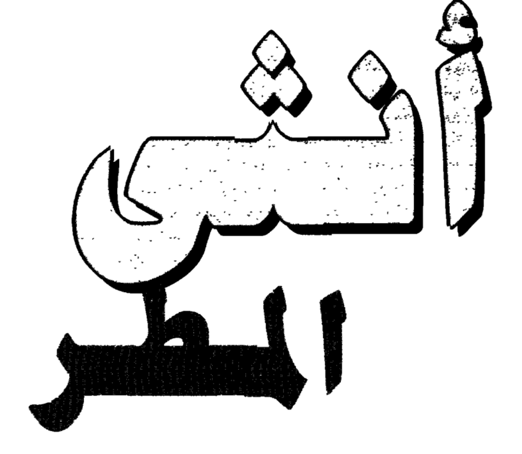
خطط جيب لسورية - خطط سوى ذلك للبنان أيضا: ف. ص.. أن تقيم سدين على نهر الأعوج · الأول في بيت تيما والثاني في بيت جن: وربما خطط لسد على نهر الرقاد قرب قرية دكنة أو حلم به على الأقل:

حك فؤاد صدغه لعله يتذكر أين قرأ في الآونة الأخيرة خبرا عن أشغال جديدة للشركة البريطانية: الكسندر جيب وشركاه: ربما كانت الأشغال في سورية أو لبنان أو تركيا أو إسرائيل · سوف أسأل شهاب الوزير: قد يكون على صلة بالشركة نفسها: همهم فؤاد وهو يضع الأوراق بعناية على الترابيزة التي ناولته سيجارة وأشعلتها له بالقداحة التي جاءته بها فاتن من قبرص: نفث الدخان نفثة حرى غللت الأوراق بزرقة شفيفة فهمهم. بداية طيبة أو غير طيبة للنصف الثاني من القرن العشرين: بالأحرى للقرن الحادي والعشرين: ولكن هل يمكن أن تكون بداية لرواية؟

× × ×

× فصل من رواية جديدة عنوانها (مجاز العشق)

× × كما نحت أميل حبيبي في روايته (أخطية) من كلمتي: إسرائيل - أمريكا: ربما عنى إسرائيل الأمريكية: أو أمريكا الإسرائيلية أو:



فيصل خرتش

عندما وصلت المدينة العتيقة ألقيت كل أسلحتي خارج أسوارها ودخلت، استلمتني الجدران الحجرية العالية وألقت بي فوق حجارة الطريق، رحت أقرع البلاطات الصغيرة برتابة وقلق، فأنا فاتح صغير لمدينة من حجر، كان الوقت مع غباشة الضحى وشجيرات الياسمين بأوراقها البيضاء تزف المارين الكرام إلى حدائق عرسها، جاءني الغيم برسالة حب من أنثى سألقاها بعد إشارتين وسمكة فرح، شربت القهوة وطبعت المرأة اصبعها في قاع الفنجان فكان لنا نصف العمر.

أصبحت قاب قوسين من الأسواق

المغطاة بدفء الرحمة ... جاءتني رائحة الشرق تقرع طبولها في رأسي امتطيت ظهر العمر ورحت أقلب أوراق الجيوش التي كتبت حكاياتها عندنا ... ورائحة الغار والتوابل والبهارات والألم التي تركت رائحة يديها وانصهرت في عناقيد الدوالي ورائحة الكباد والنارنج، في ظلال المساجد حيث يمكنني أن أستريح قليلا لأسمع صوت الانسان ينسال على الأسطحة والقباب، ويصل إلى العرائش كي تلقّي براعمها في أحضان هذا الضحى الجميل.

رأيتها تفلت في حراس المدينة وتذوب في زحمة المكان، حاصرتها عيناي فأتاني ألقها كموسم من نور، أسرعت الخطا فلم أر شيئا، يا هذه الطالعة من نور وبهجة، أين أنت؟

فما أجابتني الكلمات...

صعدت وراءك إلى الطريق المؤدي إلى فرصة الحياة، فاجأني النور مرة أخرى وكنت هناك كالسراب الذي ذاب بين أصابعي، ثم فاجأني المطر فاحتميت منك به وتدثرت بالصمت أنتظره أن يفتح لي البوابة الأولى إلى عينيك، لكن المطر عطاني برحمته، وكان علي أن أراك فاندفعت فيه، شققت أوراقه، رفعت أثوابي لأتوضأ به، ثم انسربت مع السكون القادم، لففت نفسي به وأوغلت بعيدا إلى مرمى الذاكرة.

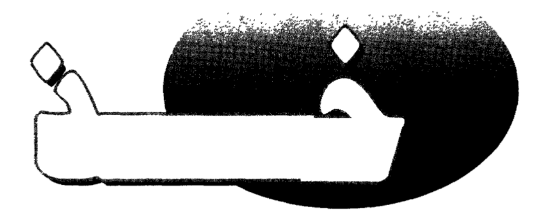
وحين دخلت بيتنا القديم وجدت بركة ماء محملة بأوراق الريحان، ودالية البيت عرشت بعنا قيدها وظلالها على سجادة الصلاة الممدودة جانب شجرة المشمش الصغيرة، فرطت بذور الختمية بين أصابعي، قطفت ذكرياتي ومشيت، جئتك في المكان الذي قررنا أن يكون حديقة لروحنا .... لم أتوقع أن أرى أحدا سوى عيني، كان المكان مملوءا برائحتك، أنت الياسمين قلبي ... وكنت هناك تستظلين بالانتظار تحت راية المطر سألتك، كيف؟

قلت لي: لا تخف، أنا أنثى المطر.

ومشينا نقفز فوق الطريق، وضعت أصابعك البيضاء الصغيرة في كفي، كان نبضها حارقا وبالأصابع الأخرى كنا نكتب قصة هذا الغيم الجريح.

قلبك في كفي وأنا أعيد ترتيب الأشياء، ها هو العالم يبدو جديدا، والمطر الأول يغسل حدائق الروح ويعيد للطبيعة ألوانها، لقد عاد الأخضر المهزوم ليبدو أكثر فرحا وحيوية، أكثر لمعانا، تماما كعينيك اللتين أسميهما بأصابعي.

وعندما ولجنا باب القلعة رأيت الجيوش المنكسرة فدخلنا منتصرين، وقفنا فوق أعلى قمة فيها لأريك جسد المدينة ... أشرت بيدك، كانت خضراء كحبة صغيرة، عند ذلك غمرتيني بخوفك واستسلمت لهروبك الوديع وكنت امرأة من زبد وياسمين، عبرت فوق المدينة، تسلقت جدرانها وفي زاوية كسلى تمددت كي تلقي أوراقك البيضاء على حجارة الطريق، وكانت دقات قلبك في يدي تدق كساعة مهزومة أمام أوراق الخريف.



رجب سعد السيد

مصر

فـاجـأني طـابق جـديد، يعلو الطابق الأرضـي.

وأدهشني أن الفيللا، التي اختزنتها الذاكرة منزوية في ذلك الموقع البعيد - منطفئة في لون الطوب الأحمر، والسياج الحديدي الصدىء، محاطة بالرمال، بلا تفاصيل معمارية - ارتفعت ملامح القصور، وعمرت بالتشكيلات والفراغات والألوان، حتى أنني سألت، لأتأكد من مقصدي قبل أن أقترب من الباب.

نظر إلي حارس الفيللا المجاورة بارتياب، وأنا أخبره بأنني ابن الفقيد. وعاد الرجل - بعد أن فتحت باب حظيرة السيارات - يستطلع، واقترب أكثر، يتفحصني، وأنا حائر بين فضوله المتشكك والمفاجأة التي كانت تنتظرني في ذلك المكان المظلم الرطب.. ثلاث سيارات، لم أستطع - لشدة قدمها - تحديد هوياتها. وكان الرجل مستمرا في التحديق إلى وجهي، وكان يتمتم: سبحان الله.. سبحان الله! فقلت: إنه يحاول استثمار الموقف، كالعادة، من أجل النقود، أو ربما كان يحاول أن يعبر عن مواساة حقيقية. أعطيته بعض النقود.

أخذها وانصرف يواصل تمتماته.

شعرت بالحزن، لأول مرة منذ ملابسات الوفاة، حين دخلت من الباب الخارجي فداهمني تعدد التفاصيل في المساحة الكبيرة المحيطة بالمبنى.. كنت أحسبها شريطا ضيقا يلي السور، ويكفي - بالكاد - لغرس صف من الأشجار، ولكنني وجدت حديقة متنوعة المزروعات تحيط بالفيللا، وحمام سباحة كروي الشكل، تعطن ماؤه، وحوله مظلة ومقاعد خيزرانية بيضاء.

صعدت الدراجات الرخامية القليلة، وفتحت الباب الخشبي الثقيل، فاستقبلتني قاعة غنية بالأثاث والمفروشات والستائر والثريات والجداريات.

وجدت حجرة النوم القديمة كما هي، لم يغير موقعها، وإن تبدلت الموبيليا والمفروشات، وطغت عليها ألوان صاخبة. وعاودني شعور بالأسف، مختلطا بالحزن، حين اكتشفت - للحظات - أنني لم أكن إيجابيا أمام عناده، وتركته يختار عزلته، ويسقط ميتا وهو يتجول في سوق للمهملات، ويبقى جثمانه مجهولا في ثلاجة المستشفى، حتى عدت.

وكانت خطتي أن ألقي نظرة على الطابق العلوي، قبل أن أغادر الفيللا. كانت القاعة، على وضعها القديم، تبدو كصالة كبيرة في شقة، لا صلة لها بما فوقها. هل ثمة سلم بالخارج؟ خرجت لأتأكد من أنني خلال تفقدي للحديقة لم أجد سلما للطابق العلوي. كانت النوافذ العليا مغلقة، كأنها لم تفتح من قبل.

عدت إلى القاعة متمهلا، أحاول - من خلال خبرتي الطويلة به - أن أصل إلى مرمى تفكيره في إضافة طابق - لم تكن له به حاجة أو ضرورة - ويسد الطريق إليه، فيتركه لي بلا سلم!. كأنه يرسم لغزا لم يهتم بأن يحكيه لي في زمن مضى. ولما أضفت الأمر إلى سلسلة ما صدر منه في السنوات الأخيرة من أمور مستهجنة، توارت الحيرة. وجلست أشعل سيجارتي، تشاغلني فكرة طارئة، أن أحتفظ بالفيللا، وأقيم لها سلما، وأستبعد فكرة البيع. كان لدي - في الأيام القليلة الماضية - هاجس غامض يتحدى إرادي في التخلص منها، بالرغم من أنني كنت أردد أمام الجميع: ما حاجتي إلى مبنى كئيب صممه هو وبناه بنفسه؟!

... لنتغاضى عن عيب السلم الداخلي، وعن أشياء أخرى لا تحتاج إلا لمراجعات بسيطة: صراحة الألوان وزعيقها.. تداخل المكونات وازدحامها...

واجتذبتني حجرة النوم لأتوقف أمام محتوياتها مرة ثانية.. خليط من قطع الأثاث، متنافرة، مغيبة في غيمة من غموض. استقبلني مقعد خيزراني هزاز، يميل ظهره المشغول بالخوص إلى الأمام، كأنما كف عن الحركة حالا. وفي الصدارة، سرير معدني أسود، تتميز شخصيته بأعمدته الاسطوانية المحلاة بوصلات من النحاس الأصفر له لمعة طازجة، وشباك يواجه الداخل، يرتفع عن مستوى الفراش كثيرا، وتغطيه مشغولات من القصب تشبه الأرابيسك، وتنسدل عليه شرائط من أقمشة رقيقة، فيما يشبه الاهمال. وجعلني ذلك كله أنقبض، كأنني أواجه ضريحا.

دارت عيناي مع الحوائط الأربع، وتوقفتا أمام المغطى تماما بستارة ثقيلة داكنة الزرقة، فيها تموج مضطرب، كأنها

أعدت للاختباء.. فهل يكون وراءها منفذ إلى السلم الغائب؟

أزحتها عند المنتصف، فاستجابت في سهولة، وكشفت إطارا كبيرا لصورة ضوئية لفخذين كجبلين يملآن وجه الصورة ويخفيان بقية تفاصيل الأنثى خلفهما.

كنت أهز رأسي، محاولا كبح انفجار الضحك، ولعلني كنت أردد بعض الكلمات مأخوذا بما كانت تخبئه الستارة. ولكني لم أتحرك من مكاني، ولم تكتف عيناي بالنظرة التي اكتشف؛ بل إنني جلست أمام الصورة، وخليط من المشاعر - بينها البهجة - يجعلني أبتسم وأستشعر وهجا دفيئا لم أفلح في التنصل منه أو في محاذرته، ونتوءات من المتعة تحتشد تغالب توجهات الوأد.

وكان فادحا أن ينتهي كل ذلك، منتهكا بالصوت القبيح الصادر عند فتحة الباب: أهلا.. يا باشا!

لم يكن صوتها، فقط، هو القبيح. بها ما يشبه التحفز. كانت تقترب لتراني أكثر. لم أسأل من أنت وكيف دخلت، لأن دهشتي كانت أكبر.. كانت في رداء الحمام، وشعرها مبلل. وكانت هي التي قالت: ما أشد شبهك به! فأدركت أنها تعرف. قالت: تأخرت كثيرا.. كنت في انتظارك!

وكان يجب أن أعرف: هل أعرفك؟

خطت، مطمئنة، إلى خلف ساتر في الحجرة المتسعة، وضحكت في ثقة، تظهر أنوثة خافية تمطت في رنين وطول ذيل الضحكة. قالت وهي تبدل ملابسها: عرفتني قبل أن تراني! وامتد إصبعها يشير إلى الصورة؛ وقالت: كنت تتأمل فيّ منذ لحظات!

وعادت تضحك.

قلت: لا يمكن أن تكوني زوجته!

أسرعت تحدد، في بساطة: بل محظيته!

وكانت تحتاج إلى تحديد أكثر: أيهن؟

ردت، بنفس الهدوء والبساطة، وإن شابها درجة من تحد: عرفتهن كلهن، من كن قبلي، ومن مررن بي.. ولكنني أنا التي بقيت!

وخرجت من خلف الساتر في ملابسها، لتشعل سيجارة، وتتحرك خطوات قليلة لتقف في مواجهتي؛ وكنت ما أزال محتفظا بجلستي؛ وقالت وهي تمثل انحناءة: لأكون في شرف استقبالكم!

قدمت لي سيجارة. رفضتها، وأشعلت واحدة من علبتي، خرجت بها إلى القاعة. جلست، وكانت في إثري، تحتل مقعدا وترفع ساقا فوق ساق. قالت: أنا أعرف عنك كل شيء، وأنت لم تسألني - حتى - عن اسمي!

استوقفتني، للحظات، فكرت أنها، في مجملها، ليست بشرية.. كيف، ومن أين تواجدت فجأة، وتخللت - هكذا - كل هذه المساحة، هونا، وتجلس أمامي مسترخية تسحب أنفاس الدخان.

قلت: اسمك ستحتفظين به، لأنني سأراك، بعد دقائق، لآخر مرة، وأنت تحملين حقائبك مغادرة!

لم يبد على وجهها أنها انفعلت. رفعت يدها التي تتعلق السيجارة بين اصبعين منها، وقامت متشامخة، متهادية، لتواجهني واقفة، ثم تدور حول مقعدي، وتعبث أصابعها بشعري. تساءلت في ليونة: أهكذا يخاطب الأولاد أمهاتهم؟

تلقت لطمتي الخاطفة ثابتة، كأنها

توقعتها. ولم يتأثر صوتها؛ بنفس الليونة واصلت: أو، من في مكانة أمهاتهم!

لطمتها ثانية. صاحت: في خدمة فراش عجوز عربيد... على الأقل!

لطمتها ثالثة؛ ثم تتالت لطماتي، حتى انهارت. سقطت تحت قدمي، وقامت تتشبث بساقي، وفي جسمها انتفاضات. رفستها أتخلص من تعلقها. أنصال أظافرها تصل إلى جلدي. تحركت أبتعد، لأخرج من دائرة الهوس. ظلت مستحوزة على ساقي، وأوشك قماش بنطالي أن يتمزق. كانت تزوم، ورفعت إليّ وجها فيه نشوة مرعبة. أفلتت ساقا لتشير بيدها إلى حائط قريب. غاب عني، وسط ازدحام المكان بالأشياء، أن ألتفت إلى مجموعة من السياط معلقة على الحائط. وكانت يدها لا تزال ممدودة إلى الأمام، وسبابتها تشير إلى حلقة السياط يتوسطها رأس غزال، ووجهها القاني يعرق، وعيناها شبه مغمضتين، ترتفعان إليّ في رجاء.

لم أكن غير مدرك. كنت غير مصدق؛ واكتنفني الذهول تماما وأنا أراها تدخل في موجة صراخ، وتفلتني، وتشق ثوبها بيديها، فيتعرى جسمها المكتوي بخطوط طولية داكنة.

تركت نفسي أسقط في أقرب مقعد، أخفق في تثبيط كهارب الانفعال في رأسي؛ وبي خوف شديد لخلو جيبي من شريط حبات الدواء. كان الواجب أن أخفف من توتري فألجأ إلى استرخاء طويل، ولكن ذلك كان مستحيلا أمام الحقيقة الماثلة أمامي في دائرة السياط على الجدار، والجسد الممزق فوق السجادة.

صحت فيها أن تنهض وتمضي من أمامي. تحركت، أخيرا، وقامت متباطئة، لترتمي - مهيضة - في مقعد. تماسكت، بعد قليل، واعتذرت أولا؛ ثم قالت: أرأيت؟! قلت: لا معنى لأي كلام الآن.. قومي وارحلي.

قالت: لن أرحل. قلت: مضجرا: أرجوك.. هذا يكفي.. لا أريد أن أراك هنا.. خذي ما تشائين وغادريني.

اعتدلت، غير عابئة بعريها: لم أنتظر لتعطيني أنت.. لقد أخذت!. ولما وجدتني أنظر في عينيها متشككا: واصلت: نعم.. أنت الآن ضيفي، في مسكني!

قلت: رأيت شذوذك، وجنونك - الآن - يتأكد لي!

ردت: هذا ما فعله بي العجوز.. ألا أستحق ما يقابله؟

حاولت أن أقول هادئا: هذا بيتي.. أنا وريثه الوحيد..

فصاحت هي: وأنا أقول لك: أنا مالكة هذا المسكن.. واحتفظ لك بما لا يخصني: الدور العلوي!

كانت واثقة؛ وعادت إلى التدخين؛ وأكدت: لدي الأوراق موثقة.. والمحامي موجود، يمكنك مراجعته..

غرقت في صمت بئر المفاجأة، أحمل رأسي المتثاقل بين كفي، أحدق في امرأة شبه عارية، تجلس أمامي راسخة، وتصنع سحابات من الدخان وسحابات أخرى، غير مرئية، من روائح نفاذة. لهورمونات الأنثى.

تراجعت، بصعوبة، عن التدهلز فيها؛ وشاركت هي، بصوتها، في إبعادي عن بقعة تتحرك رمالها.. قالت:

- «حين رأيتك تنظر في صورتي، أردتك!

قلت، مغلقا بوابة الريح الصافرة: تأكدي أنني سأراجع كل شيء، ولن أدعك تأخذين كل شيء.. لمجرد..

قالت: تأكد أن القسمة عادلة.. ستضيف أرصدته إلى أرصدتك.. ونصيبك هنا في انتظارك..

وأشارت إلى الطابق العلوي..

قلت، أنهي مواجهتها: أين السلم الصاعد إليه...

انقلبت مقهقهة؛ وأخذت تسعل؛ ولما هدأت، أخرجت مفتاحا من جيب فستانها الممزق، ألقت به إليّ؛ ثم قامت وقالت: اتبعني. فقمت وتبعتها. عادت إلى القهقهة ونحن نغادر القاعة. دخلت إلى حجر النوم، وأزاحت ستارا ثقيلا، فظهر باب مغلق. قالت: خذ طريقك إلى نصيبك من ميراث أبيك!

غادرت الحجرة؛ وتركتني أفتح الباب وأدخل إلى ممر مظلم ثقيل الهواء. تحسست طريقي حتى عثرت على بداية السلم. سمعت صياحها: سأنير لك المكان. ورأيت السلم، وكنت عند منتصفه. أكملت إلى أعلى. وصلت إلى بداية ممر علوي، سرت فيه؛ دار بي، وانتهى عند السلم. كان الممر نظيفا، مفروشا بالموكيت الأحمر، جيد الإضاءة، تفتح فيه حجرات متراصة، كطابق في فندق.

تشوشت حين حاولت اصطياد فكرة واضحة تربط بين ما أرى ومتتالية الأحداث التي سبقت صعودي إلى هذا المكان الصامت. أبواب مغلقة، وعلامة استفهام ضخمة، وحيرة وتخبط، واقتراب من مجال الفوضى. لماذا أعطاني هذه الحجرات المغلقة، بهذا السلم الخفي؟

أمسكت بمقبض أقرب حجرة إليّ. فتحت الباب، وسمعت - في نفس الوقت - قهقهاتها تتصاعد عندي.. كأنها ترصد تحركاتي. ونسيت أمر القهقهة وأنا أحاول أن أعبر، مع عيني، هذا الترتيب السخيف: أكوام من المخلفات؟!

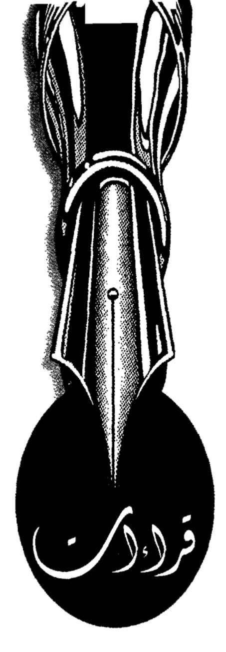
أسرعت إلى الحجرة التالية: أكوام من أنواع أخرى من المهملات! كانت بقايا الأشياء تملأ كل الحجرات.. مصنفة، متراصة، معدة للعرض، لا تراكب ولا عناكب؛ وإضاءات قوية تعطي لهذه التجمعات الوحشية من سقط المتاع والمعدومات وجودا راسخا.. كان حقيقة، إذن، ما تردد عن شغفه الشديد بارتياد سوق المخلفات في كل يوم جمعة!

تسللت الهزيمة إلى قلبي. خلفت - مطعونا - الأبواب مفتحة، وأخذت قدماي تتحسسان درجات السلم، حتى انسحب الضوء عند آخر درجة.

توقفت في الممر المظلم راغبا في البكاء، فاختلج صدري وبكيت. ملأت الدموع عيني، وأنا أدخل حجرة النوم، وراوغتني ستائر ثقيلة وأنا أبحث عن باب الخروج. سمعتها تسألني عن رأيي. ولم أكن أريد أن أتكلم أو أراها. سألت، أيضا: ألا تستريح قليلا؟. وأخذت تدعوني إليها. وكنت - ضائقا - قد بدأت أزيح طبقات من الستائر بحثا عن باب يأخذني بعيدا عنها. كانت الستائر تتثاقل، وكانت ألوانها الصريحة تتوالى في قبح، والباب لا يظهر لي، حتى أنني صرت في سجن من الستائر المخادعة، لا تتمزق ولا تنتهي، بل أخذت - أخيرا - تزحف من الجهات الأربع، تطاردني - في تؤدة - إلى مركز مستطيل، يشغله سرير معدني مرتفع يشبه الضريح.

الاسكندرية

٢٢/٢/١٩٩٥


قراءات



قراءة في (الخروج من الدائرة)

للشاعر «خليفة الوقيان»

غالية خوجة

«مُتَعباً كنتُ
ومازلتُ
وأبقى.
بين جنبيٍّ
ومن خلفي
وقدّامي
حرابٌ
ومُدىً مسنونة رعْناءُ
تحتز يقيني
وأنا والوحدة الخرساءُ
أجتُّر الرؤى
تدمى ظنوني.»
من قصيدة «زمجرة»

ما بين الشعر وضفافه الهاربة، يمكث نبض الشاعر «خليفة الوقيان» متوالدا داخل اللغة ونغمات الحلم والفوضى والجنون والواقع..

فكيف تمازج الشاعر «الوقيان» مع حالاته المكتوبة بالأثر.. وكيف زج حلمه المكشوف الكاشف، في لغة كسرت قيود التعبير لتلج أبعاد الخلق.. وهل استطاع الشاعر في مجموعته «الخروج من الدائرة» أن يخرج من نفسه، عن نفسه، ليكون في نفسها.. أي، في تلك النفس آسرة الأشياء وما يليها.. والمطرة ذوات الشاعر الماضية، الحاضرة، والآتية..؟

إن الشعر العربي المعاصر، صور مجروحة، توشي مخيلتها بالنزيف لتحلق في الأعماق، مبتعدة عن الواقع الممزق.. ومشيرة إليه.. صور تشهر كآبتها لتصعد من بحيرة الحزن تاركة نورها يفصل العتمة عن العتمة...

من هذه المعطيات، تبرعمت مجموعة (الخروج من الدائرة)، وظللت خمسة عشر عنواناً على التوالي هي: (من مذكرات حمار/ تعويذة في زمن الاحتضار/ الطاعون/ مذبحة الفواكه/ البشارة/ بغداد عفواً/ في البدء كانت صنعاء/ تسابيح/ الهبوط من الجنة/ هنيئاً لكم/ زمجرة/ حلم/ نزهة/ لوزية/ غيبة الشاعر).

في هذه المجموعة دخلت الحياة دورتها الأخرى.. أفصحت عن رمادها السابق المحتضر، وصاغته بدلالاتها الذاتية الساعية نحو الشمولي.

الرماد السابق = البعد الموضوعي العربي بكل اختلافاته (من الآن - إلى الماضي).

الدلالات الذاتية = ذات الشاعر المتعددة في النصوص، والملتفة على فضاءين ليسا بمنفصلين 1) خلق واقع عربي أفضل، وذلك كذات أخرى متسعة.

2): الفضاء المتفاعل مع دواخله، وذلك كذات منتجة لبعد ذاتموضوعي جديد انبنى على الحلم والرمز ومدلولات مشتقة من الأسطورة..

«هل تبصر في هذي الغابه
أسراب الخفاش
الدود النمل الوحش
كل الطرقات مكفنة بالصدأ العفن
السل، الجدري الطاعون.»

مشهد من قصيدة (الطاعون) يضيء دورة الحياة المرفوضة، والمرموز إليها بـ (الغابة) وما بين الرمز ودورته، نلمح تفاصيل الرؤيا وهي تتنصل من (الرماد السابق) وتعريه بما بعد (هل تبصر) مشابكة ما يدور في الظلام عبر صوتيات الكلمة والمعنى المبثوثة عبر الدوال (أسراب الخفاش/ الدود/ النمل الوحشي/ السد/ الجدري/ الطاعون) عطب يستشري في كل شيء، وتحمله الجملة - المرتكز: (كل الطرقات مكفنة بالصدأ العفن..). وعندما نحاور هذا الطاعون - الغابة، مع مشهد أشعل (الدلالات الذاتية) منبئاً عن النقيض، فإننا نحس بذات الشاعر وهي تتعدد في فضاء تفاعلي، تتوتر شحنات طاقته الابداعية لترسو في مدلولات الحلم والآتي، متصلة مع لحظات ومض لاتمضي مهما دثرتها المسافة الزمنية:

«هذا زمان تستفيق به البشاره
ويهلل القسّام
للطفل المدجج بالحجاره
يختال سعد
في الصفوف
تشق خيل الله
فجر القادسية
من جديد
ينهار بيت النار
تطفىء صولة الفرسان ناره).

بعدٌ ومضي عاكسَ مشهد (الطاعون)، وانساب إلى زمنه الجديد، منطلقا من نبوءة الشاعر «البشارة» ليتحرك وراء الصورة - المحرق (للطفل المدجج بالحجارة) تحركا تكثيفيا ربط بين الرموز والحلم: (القسام. سعد) = فجر القادسية من جديد..

إنه زمن القصيدة يركّب علائق اللغة ويفكك الحواس، ثم يقلّب رماد المواجع محرضا دينامية التكوين على العبور إلى الصور والنبض والمدلولات...

سنناقش هذه المجموعة ضمن مدارات ثلاثة شكلت أزل الروح الشاعرة،

ودراميتها وثاقفت بين ذاكرة اللحظة المبدعة وبين انزياحاتها..

١) الرمز/ المخيلة:

احتدم الرمز بظلال مضوأة مختلفة جعلت منه سرداباً ضبابياً موصلا إلى هوة الإشعاع الرؤيوي، كما جعل منها (من الظلال) مفاتيح لفهم القصيدة تحتمل تأويلات الرذاذ والبوح والريح، والحواس المتراكمة بين هذه التأويلات وبين حركية البنية المتماوجة بين سطح النص وخفاياه:

أ) الظلال الوجدانية: وقد تناسجت عبر أصوات الصور بانفعالات متعدده ثائره وصامتة، متألقة ومتباوحة:

تفجّرْ
إن ليلاً قاتلاً
يطوي المدى
يحتزّ أعناقَ النجوم.. البدرَ
يسقي شفرة الخنجْر
يجيء .. يطلّ
محمولاً على اسم اللهِ
ـ جلَّ الله ـ
يرقى سدة المنبرْ (ص٢٢)

حركية هذا المقطع من قصيدة (تعويذة في زمن الاحتضار) تشتمل على حيز نذيري ، تكمن مدلولاته بين ظلال الدوال المتشظية مع النبض وإشاراته وإيقاعاته والمبتدئة من نبرة اشتعالية صاعدة من الفعل (تفجر) كدال استند عليه حذف المنذر منه (إن ليلا قاتلا).

الانفجار × الليل

نور متحرك.. ومضاد يتجه إلى القضاء على دلالات الليل/ العتمة/ الظلم/ الظلام/ الحصار.

وما بين الانفجار والنور كطرفين للمعادلة، كبرت درامية الصوت الصوري، وذلك ضمن علاقات ثلاث:

تفجر
يطوي
يحتز

(تفجر) كزخم صاعد ظل يرن تحت المقطع حتى كلمته الأخيرة (المنبر)، زخم لم يرتب هدوءه النسبي الا حين وصل إلى (يطوي) كمرحلة خفوت شكلت امتصاصا للرنين لتعكسه في قفزة صاعدة أخرى ، مذبوحة أولا (يحتز) ، ثم مخلوقة ومترابطة مع حركية الرنين المتفجر يجيء/ يطل).

ب) الظلال الرائية : قصيدة (البشارة)، المقطع الأخير ص 45:

هذا زمان تستفيق به الحجاره
تَنْدى
تبرعم ألف حلم مزهرٍ
أحلى منارهْ
هذا زمان
ينهض البردي فيه حربة
سيفا
وتشتعل المياه
والضاد في حضن الخليل
يضمها للقلب
ينزف دونها
تبقى شعاره.

فعبر (الحجارة) كثف الشاعر أوجاعه القادمة من هناك. وهناك تعني اخترعات ثلاثة:

صحوة المستقبل: (هذا زمان تستفيض

به الحجارة)، وثمار الحلم : (تبرعم ألف حلم مزهر)، ولهب غصنين: ـ غصن المياه بإشاراته المتعددة إلى الخصب العام والصلصال الإنساني، ـ غصن اللغة العربية المفقود في القدس: (وتشتعل المياه/ والضاد في حضن الخليل).

ومن هنا تتجلى افتراعيات الـ «هناك» الثلاث (الآتي/ الحلم/ الإنسان العربي «المياه واللغة») كرمز رؤيوي مؤمن بعودة فلسطين.

العودة المتنامية من النبض والأرض والحجارة، أحد علاماتها قصيدة «البشارة» كنبوءة طرحها الشاعر وجانس بينها وبين الانتفاضة.

ح) الظلال المترامزة . قصيدة (مذبحة الفواكه):

(تحرك تحت المقاعد
شيء دفين
تناثر تفاح لبنان
رمان إيران
تين الشام
مضرجة بالدماء
بأشلاء طفل المراجيح
أطراف شيخ
توضأ منتظرا للصلاة
بأكياس فاكهة فارغة
تشبث في قطعة من ذراع
معفرة بالتراب.) ص37.

ترامزت الظلال بهاجس الشاعر، فنبعت من جراحه لتصب في سماء القصيدة متخذة لمعانيها شكل الوطن العربي:

تفاح/ لبنان
رمان/ إيران
تين/ الشام=
مضرجة بالدماء

ومن الدماء لمعت قزحيات الغامض، وتناوبت أبعادها في الصورة ـ المرآة (تحرك تحت المقاعد شيء دفين)..

هذه الصورة كانت مرآة داخلية لحركة الصورة المترائية بعد الفعل (تناثر) وإذ نربط الرمزين. (شيء دفين) + (أكياس فاكهة فارغة) نجد بينهما جسد الوطن العربي كظلال مترامزة أعطت المشهد الشعري ألمه المضرج بالصلاة والطفولة والجزء الباقي من ذراع مازالت رغم تعفرها بالتراب، متشبثة بالتراب .

من خلال هذه الظلال الوجدانية، الرائية والمترامزة، تبزغ المخيلة الشعرية بانقساماتها النفسية، واللغوية، والواقعية، والتاريخية، وذلك ككيفية تبعثر آفاقها بين الثنائية المتضادة لتنقلها من معطياتها البدئية وتباينها بـ «لامألوف» تتلاطم صوتيات كلماته ومعانيه منجزة صورها الشعرية ضمن تركيبة ونسائق أوغلت عميقا في الذات الشاعرة..

وأيضا في لحظة الكشف، وحين بدأت بالانفصال عن مكوناتها تلك، بدأت تصطك بالمعطيات الحياتية الأخرى، طافية على لونين للأثر الشعري:

على لون العمق الخافت آن الصعود، وعلى لون الظهور المتسارع...

ورغم الاصطكاك والتلون إلا أن المخيلة اتضحت كحيز للتداعي المتناغم المنبثق عن هذين اللونين وهما يتنقلان بعيدا في الذاكرة المتفاعلة.. بعيدا لكن قرب الكلمات.. ويتدفقان كفضاء آخر هو بؤرة التوتر المسقطة على حيز التداعي ـ المخيلة ، النابتة في النص كإشارات تحيلنا إلى آثارها المتجهة نحو الغرابة:

زعموا وبعض مقالة كذب
أن الهوى ما يُضمر القلبُ
تباً لقلب لاتحركه
سبْع تشيبُ لهوها الهدْبُ
في كل شبر نزف معتكف
عبراتُ ثكلى، أنجم تكبوً ص٤٩

ماينخطف ويتداعى في هذا التركيب الشعري هو فضاء الأثر المتقطع بين (القلب/ الهدب/ النزف/ العبرات/ الأنجم) كمخيلة انسابت من الجذور العمقى (القلب - مخيلة نفسية) عبر حركية متسارعة أثبتتها غرائبية العلائق المتراكبة في صورة (تشيب لهوها الهدب - مخيلة لغوية).

ومن ثم طفحت على جسد النص كمخيلة (واقعية) احتكت بأبعاد الحياة المتخارجة ، وانفرزت إلى عناصر متوالية (النزف/ العبرات/ الأنجم).

أما المخيلة (التاريخية) فنراها بارزة في قصائد عدة منها (البشارة/ بغداد عفوا) حيث طفت من الذاكرة الجمعية العربية ، جبال وأمطار لأسماء تكثفت في باطن النص كأشعة لا تنطفيء وتحركت مع الآثار النفسية للذات الشاعرة. من هذه الركائز، ما شابكه الشاعر بين الظلال والمخيلة: (القسام/ سعد/ القادسية/ بابل/ منصور ومعتصم/ سبأ/ ..).

وهكذا أضاءت الرموز رفيف المخيلة، وعن طريق تداولها لتلك التقاطعات، حاولت التذكرة ، باعثة الشمس من رماد لن ينطفيء، وهي أثناء بعثها لعصر لا يندثر كانت تداخل التراث بالدم والأشجار والتراب والزمن، بحيث ترتب نبضها وعناصرها ووهجها على الوهج القصيدي، ماحية الحاضر المشتت الممزق، والمرفوض..

2ـ اللغة / الحلم:

تفاوت الصراع الفني للمجموعة. لكنه اندلع متفاعلا مع حالة الشاعر، فأتى صراعا مباشراً، فاعلا ومنفعلا. وكانت اللغة حاملا لتقلباته المحتملة، فقصيدة (تسابيح) وابتداءا من عنوانها، تحاكي (القرآن)، وتعلق على اللغة صورها كحدث شعري سرد تفاصيله الفضاء الماكث خلف الإيحاءات وحناجر اللحظة.. أما ما بين الحدث والإيحاءات، فتنكشف لغة تكوينية قسمها الشاعر في القصيدة إلى أربعة مقاطع، ألفت عضوية القصيدة، وكونت تشكيلاتها الإيقاعية الرؤيوية، الحلمية، الاحتمالية.. أي بنيتها ككل.. فالمقطع الأول ومض بحدث متأخر بالنسبة لما يليه، وكان المركز الأساس الذي انبنت عليه سرديات الصور ومفاعيل إضاءتها وظلمتها .

(1)

فوق خد الحبيبهْ
دمعة تلو أخرى
يمنةً ثم يسرى
إن عيسى بن مريم
كان حليما حكيما
وكان بما ينفع الناس
أدرى ... !!

أما المقطع الثاني ، فلقد أسقط حدثا تركيبياً شظاه المقطع الثالث وكثفته إشارات القرآن إلى بني إسرائيل وفسقهم:

(2)

إنها قرية فاسقه
كان يأتي لها رزقها رغدا
حينما أمرت مترفيها

ثم شاع بها الفسق
حل العذاب
نعى ربها بغتة مفسديها..

دوال لم تغمض مدلولاتها، لذلك فإن بعدها المعنيي لم يغادر فضاءه المكتوب، لكنه تداخل بتناص مرئي مع العمق المشير إلى ما ترمي إليه الدلالات اللامكتوبة، والتي بدأت تتخذ ملامحها في المقطع الثالث، وتحديدا في الهالات الدرامية لحدث (الطوفان).

ويختتم «الوقيان» قصيدة (تسابيح) بتوكيد على العربي والعروبة، كحدث دائم، تتعالى عبره صور تختزل النار والماء وايماءات الزمن الماضي، الآتي، والقادم.

(4)

في فمي جرعة الماء تنمو
تزيد
وعلى جانبي لظى النار يصرخ
هل من مزيدْ
نحن والصخر كنا الوقود
نحن والصخرُ نبقى الوقودْ
جَلَّ مُحصي الوجودْ
ما تلفَّظَ من كلمة أو تزيدْ
فعليها رقيب وعتيدْ...

لقد زاوج «الوقيان» بين اللغة والحلم وأنجب من ضبابهما مطرين:

ا ـ مطر الواقع: وتمثله قصيدة (هنيئاً لكم) ذات القسط الوافر من الخطابية والمباشرة.

2ـ مطر الأسطرة: لا حصراً (الهبوط من الجنة) قصيدة تمحورت حول آدم وحواء وسيرة الخلق، والتي داورها الشاعر بصور جديدة ورموز مكانية ونفسية تعدد محتملاتها

بين نابي حية الخلد الجميلة
ذات يوم كان إبليس مقيما
يعقد القمة فوق الرأس
يرخي المسبحه

وقصيدة (زمجرة) حيث أسقط الشاعر أسطرتها على الواقع الراهن بكل ضعفه ونهزامه، مستمدا من (عصا موسى) رمز التنامي المتصارع، وعائدا بعد ذلك من كل جهاته (بين جنبي/ ومن خلفي/ وقدامي) إلى لحظته القلقة:

وأبقى
قلقا يمشي
وبقيا من خيالات
وأحلام
وحزن وظنون
عبثا أغمض عيني
على الجمر
فهل تشفى جفوني.

إن ما تناصر بين (عصا موسى) و(الجمر) كان مسافة لرؤيا متسائلة ومتجادلة، في قلقها نضجت دينامية الذاكرة والكلمات والحلم، لكنها بقيت مفتوحة على لحظة الانزياح «فهل تشفى جفوني».

لكن داخل هذا الفضاء اللغوي ـ الحلمي، حدث انفصال جعل المجموعة مستويات مختلفة وذلك عندما بقيت اللغة دون حلم، فتحولت الكلمات إلى سرد قصصي موزون، ومصور، ويظهر ذلك بكل وضوح في قصيدة (نزهة):

تداعب تغمز دولابها في الصباحْ
تقلب كل الفساتين
تستل بنطالها الأبيض المنتقى للتجول
للنزهات الطليقة
وذاك المشجر بالأزرق الاحمر
المستقر بجوف الخزانة يحتاج للكي،

فما شوش الحواس القارئة هو ذاك المناور من القلق والحدس فوق الواقعي، فطغى عن طريقه ـ الحلم مرة ليرتقي بمروجه اللغوية إلى الأسطورة..

وحين حذفته اللغة مرة هبط ليقص هموما يومية من المعادل الموضوعي، قصيدة (نزهة)، أو من المعادل الذاكراتي المختلط بالموضوع ، قصيدة (غيبة الشاعر):

أرى كل شيء كما كان من قبل
في الغرفة الباردة.
بقايا لآنية الشاي
علبة حلوى مضى نصفها
وباقة ورد
تثنت مفاصلها
فانحنت ساجده.

3) الرؤيا والزمكانية:

تداولت المجموعة دلالاتها الزمكانية بتدرجات مختلفة، بمعنى أن الزمكانية أتت ثابتة الملامح والحضور (طبيعية / جغرافية) أو أتت متحولة الملامح، متغيرة الهجرة (نفسية / سديمية..).

١ـ الزمكانية الفيزيقية:

كثرت في المجموعة الأمكنة الجغرافية (بغداد/ صنعاء/ القدس/ صبرا/ الشام/ بيروت) بعضها تحول فيما بعد إلى رمز يتوالد من رموز (صنعاء/ بلقيس).

كان لابد أن نفتدي أسر بلقيس
في القدس
أن نحتذي
درب «أروى»
كان لابد أن نمسح العار
عن وجه «غسان»
حين انتهى مخبرا
عند «كسرى»
يريق دماء القبائل
في الشام
يغتال «ذي قار»

يقتات من كل بلوى. حتى قصيدة (في البدء كانت صنعاء)

كذلك تحدرت الأزمنة الاعتيادية: (الدجى/ الصباح/ الليل) ببعد أحادي لم يشحذه الشاعر بطاقة مضافة تمدده ، تصهره، وتخلق منه زمنا في الزمن:

تداعب تفخر دولابها في الصباح
تقلب كل الفساتين.

٢ـ الزمكانية الميتافيزيقية:

ونتجت عند تمفصل حركة الصور الشعرية بشكل عمودي مع حركة المكونات البنيوية، مزيحة عن الدوال أبعادها الاخرى، مخلفة على جسد النص ما يحتمل التغير والتماوج، وذلك،حين تهامست الذات الشاعرة مع التحول، وصارت حيزا الملامح من الزمكانية لاتكتمل. لأنها ملامح دائمة السفر والهجرة والسديم وذلك تبعا لطاقة كل من القارىء والشاعر وتناغم الكلمات وقدرتها على موائمة اللامنسجم:

ووجه الشمس يعتم
تنسج الغربان في قسماته
رؤيا ظلامية
يعشش للعناكب
في أخاديد السنا المقتول
ليل شائه أغبر..) (ص١٨/١٩)

جدلية حبكت الحلم باللغة كمدار اختزل مخيلة النص بين ضدين شكلا ما ورائية الزمكان النفسي/ اللغوي/ الحلمي. أي بين الشمس والإعتام، تنامى ليل آخر للذات الشاعرة هو زمنها المفتت، والممتص لكل الألوان (الأسود) والعاكس لها أيضا نحو الدواخل اللامستقرة والمشيرة إلى الصدأ (رؤيا ظلامية/ يعشش للعناكب).

وجه الشمس/ يعتم =
١- رؤيا ظلامية
2- الغربان
3- العناكب
4- ليل شائه أغبر

أما المكانية المحتدمة بين هذه الصور وظلالها فكانت (وجه الشمس/ أخاديد السنا المقتول) كنهار آخر للذات الشاعرة) لكنه نهار لم يدفن بعد...
وأدل ما يكون على هذا التراوح بين الرؤيا والزمكانية عنوان المجموعة (الخروج من الدائرة):
من دائرة: الزمكانية الموضوعية
الزمكانية الذاتية
إلى الدائرة الأخرى:
دائرة
الحلم
اللغة
اللحظة المبدعة.

وذلك كزمكانية موازية لكنها مرتفعة القلق والتوتر والانفتاح، فقد حاول الشاعر أن يخلخل اعتيادها جاعلا من حالاته مسافة مضيئة، وخلفية لرؤى تشكيلية تجسدت من خلال مصالحة الأضرار وإزاحتها وتداعيات حركتها المتقاطعة بين الحضور والغياب.

أخيرا، بناء على المدارات الثلاثة (الرمز، المخيلة، اللغة، الحلم، الرؤيا، الزمكانية) حللنا حدوس مجموعة «الخروج من الدائرة» وركبنا أبعادها بقراءة تابعت شرر الهجس الوطني والشعري لدى الشاعر الكويتي «خليفة الوقيان». قراءة نسلت ما تفاوت بين اليومي والمعاصر، بين التراث والحداثة، بين ما أظهره الشاعر وما أضمره داخل لغة شفافة اكتسبت تمايزها وانسيابيتها من معاناة الإنسان العربي، وضياع الذات في الهوامش، في زمن يتطلب الخروج منها وعنها في ذات الآن، سعيا لبناء زمن أكدت عليه قصيدة «البشارة».

●●●

الخروج من الدائرة. خليفة الوقيان. 1988. توزيع شركة الربيعان للنشر والتوزيع. عدد الصفحات (128).

محمد علي شمس الدين

يحرث في الآبار

عبدالرحمن حمادي

ثمة إشكاليات نستذكرها في البدء، أهمها اتفاق معظم النقاد على مأزق القصيدة الحديثة وتراجعها عن المتلقي واستسهال كتابتها بشكل يوحي بأن نعيها قد حدث أو يكاد، فإذا ما وافقنا النقاد ونعينا معهم القصيدة الحديثة سنكون أمام إشكالية أخرى تتمثل بثبات القصيدة الحديثة ـ لا بشكل عام ـ ولكن عندما تصدر عن بعض الشعراء، فثمة شعراء تفرض قصائدهم عندما تظهر احتفالية، إن من قبل النقاد أو من قبل المتلقين، ونموذجنا ما يحدث عندما يقدم الشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين قصائده، وهي احتفالية ننساق إليها ونحن نقرأ آخر دواوينه (يحرث في الآبار) الصادر عن دار الجديد في بيروت عام ١٩٩٧م.

إن استقراء وعي الشاعر للقصيدة الحديثة يبدأ من قراءة المضامين التي تضمنها ديوانه، وحيث يتطلب ألا تكون الممارسة الشعرية هادفة إلى طرح القصيدة فقط، بل أن تقود المتلقي خلف الأحاسيس التي سعى إليها الشاعر، ومدى مقاربة هذه الأحاسيس لأحاسيس المتلقي والتأثير المتبادل بينهما، ومن هنا نتساءل: على أية مساحات تتوزع مضامين «يحرث في الماء»، وما مدى تلاقي أحاسيس شاعرها مع أحاسيس متلقيها؟!

الانتماء والغربة:

قد يكون هذا العنوان الفرعي غريبا للتناقض الواضح بين مفردتيه، ولكنه المعادلة الأولى في العالم الشعري لمحمد علي شمس الدين، فبقدر ما يرسخ هذا الشاعر انتماءه للقرية يزداد اغترابا عن المدينة، لا بالمعنى الجسدي، بل بالمعنى النفسي، فقد خرج من قريته في جنوب لبنان «بيت ياحون» وسكن المدن، بيد أنه لم يتآلف معها بانتمائه الذي بقي للقرية والأرض والحراث، ولهذا، وكما في كل دواوينه يبرز أمامنا فلاحا ملتصقا

بالأرض:

«ميم فلاح الغيب
مساقيه الأسرار
يحفر أحيانا في القلب
ويحرث أحيانا في الآبار»

إذن، هو فلاح في أعماقه، ويتشابه مع أي فلاح آخر يأتي إلى المدينة فإذا هو بعد لحظات من وصوله إليها يحن إلى القرية التي جاء منها، ويستعجل العودة إليها، بل لا يجد في كل بهرجات المدينة إلا الأشياء التي تذكره بالقرية وتزيد من شوقه إليها، والحدائق والأشجار والأزهار في أصصها على الشرفات، وهوذا الشاعر يكثر من هذا التوقف عند حدائق المدن، يعايشها بتفاصيلها لأنها تذكره بقريته:

«الحديقة مشحونة بأشجارها
فتى وفتاة وخلا في الشجرة
على الإبر المتشدقة للصنوبر...»

إنه في الحقيقة يعيش جسدا في المدينة، ولكنه لم يشعر بالمصالحة النفسية معها أبدا، والسبب هو أنه أسير حلم مستمر محوره الأرض والقرية والبيئة الفلاحية التي ينتمي إليها، وفي هذا الحلم يستحضر وقائع أيامه في القرية بحنين متكئا على مفردات القرية نفسها:

«صعدت خيولي ثنية الرمان
تتبعني
من الغزلان أربعة
ويخطر بينها قمر
إذ تتسلق الوعر الذي
يمتد خلف الباب....»

إن المدن عند الشاعر واسعة، وقد عاش فيها معظم عمره، وكنا نتوقع أن نرى لها مكانا واسعا في ديوانه، فالشاعر عادة يرى ويجرّب في بيئته المادية، وقد عكس الشعر الحديث بشكل عام المدينة، ودخل موضوع (شعر المدينة) حيز الدراسات النقدية في العقود الأخيرة من هذا القرن كونه موضوعا شعريا يشغل بال الشعراء المبدعين، بيد أن المدينة عند محمد علي شمس الدين تبدو بصورة باهتة، يحدق في جزيئاتها، إلا أنه بعقله الباطني يحدق في الحقيقة بجزيئات صورة القرية:

«لحظة
وتدور الطواحين
يهدر فحل المياه
والحمار الجميل الذي حرك الصخر
يمشي
وتمشي على قدميه الحياة»

كل شيء في القرية بالنسبة إليه جميل، وحبل الذكريات عنها لا ينقطع ولا ينتهي، ففيها كان الحب الأول والنهر تعب الفلاحين وحكايات الجد في ليالي الشتاء.

«أشعل الجدّ وجاق النار
واستلقى على أيامه
وهو يروي سيرة الخلق
وسرِّ الكائنات
كان مفتونا بأن يلقي على النارفتات الكلمات
يغسل النثر الإلهي بزيت من يديه
ثم يصغي
للدم الجاري بأعماق النبات
للمحاريث التي تنطح وجه الصخر»

ومن البديهي بعد ذلك أن يكون حاملا لهم الفلاحين في قريته، يتحدث عن

معاناتهم وعذاباتهم بمرارة معريا كل الإيديولوجيات التي كانت تنظّر باسمائهم وتتاجر بآلامهم:

«ما الذي لا ينمو إذن
بين هذي الجبال
صراخ الحليب
وقرقعة الإيديولوجيا
أم الأغنيات؟!»

إن هذا الثوب الفلاحي الذي يرتديه الشاعر ويعلنه باعتزاز يجعله لا يخرج في كلماته ومفرداته عن لغة الفلاحين ومفرداتهم ونفسياتهم، وإن كانت المفردات واللغة النفسية مقبولة في الديوان بلغة الشعر، وهذا يفسر ميله إلى الماء، فالفلاح مسحور دائما بالماء لأنه دم الأرض التي يعشقها ويزرعها ويحيا فيها، فالماء هو المطر، وهو البئر والساقية والينبوع، وكلها أوعية تصب فيها عادة مشاعر الفلاح وآماله بتجدد المواسم، ولذلك كانت علاقة الفلاح مع الماء علاقة ارتباط وثيق يصل إلى حد القدسية، فهل يفسر لنا ذلك كثرة تعامل الشاعر في قصائد «مع الماء»؟

نعم، هو كذلك، فمعادلة الشاعر الفلاح والماء واضحة، وبحيث من النادر أن نجد قصيدة في الديوان إلا ولها مسارب للماء، فما هية الماء تبدأ من العنوان: «يحرث في الآبار» وحيث الماء يعادل عنده القلب، ولأن الماء يجب أن يكون حقيقة عند الفلاح لا سرابا فإن الحقائق تطلع من الماء:

«يحرث أحيانا في القلب
ويحرث أحيانا في الآبار»

وهكذا تتوالى مفردة الماء في القصائد من مثل: «اشرب أيامي على شاطئ هذا البحر» في قصيدة - مقهى على البحر الميت - و «كل صدر بحر لقلبك... ساعاتك المائية تدق» في قصيدة - كسر الموج - وغير ذلك من الأمثلة الكثيرة التي تؤكد العلاقة المتينة بين الشاعر والماء بكافة أشكاله كنتاج طبيعي لانتماء فلاحي.

متأملا:

هذا الجانب الفلاحي الواضح في ديوان محمد علي شمس الدين يبرزه بجانب آخر هو كثرة التأمل، فالفلاح تعلم من الأرض التي يتعامل معها يوميا أن يكثر التحديق في مكوناتها وجزيئاتها، وكلما اكتشف شيئا ازداد سعيه لاكتشافات أخرى فيها، فهو لا يمل من التحديق بالنبته مكتشفا أحوال نموّها، ومن النظر بين أغصان الشجرة باحثا عن براعمها، والتفتيش بين الأعشاب عن ولادة بذرة زرعها، وبعدها يجلس تحت ظل الشجرة ليفكر ويتأمل أكثر ما حوله، ثم يعود آخر النهار لبيته كي يخبر الآخرين عما رآه واكتشفه، وهذه الحالات كلها يجسدها محمد علي شمس الدين الذي زرع عدة دوادين في تربة الشعر العربي المعاصر، وتجسد عبرها فلاحا، إلا أنه يزداد تأملا في ديوانه الأخير محاولا تفسير الأشياء حوله:

«واقفا...
أشرب أيامي على شاطئ هذا البحر
أدعو السمك الميت أحلامي ...»

وهو لا يحاول إيجاد تفاسير فلسفية معقدة للأشياء والآخرين وعلاقات الكون، فالفلاح دائما بسيط في تفسيراته لكل شيء وإلى حدود فطرية تقترب من

رؤى الأطفال:

«هادئا
مفترقا زرع الحقول
حاملا إثم البدايات
التي تجعل من كل نئب جميل
سرطانا
فلماذا؟!
ولماذا لست أدري
ما الذي يجعل من هذا الكلام المرّ
شيئا كالضغينه»

ويستمر بتصعيد تأمله ليصل إلى حالة وجد تقترب من الصوفية، فهو يدرك أنه سيموت ذات يوم، والعادة أن يعكس الشعراء قلقهم عندما يقتربون من هذا الإدراك، لكن محمد علي شمس الدين ينجو من هذا القلق معوضا عنه بتأمل شديد في محراب الروحانية، فنراه يتساءل عن قيمة كل كتاباته وهي لا تشكل شيئا أما عظمة القرآن الكريم، والكون أيضا بكل ضخامته لا يشكل أماما ضخامة جزء من إبداعات الخالق:

«مادام كتاب الله الأول
محفوظا
في اللوح المنزل
من يقدر أن يكتب حرفا
أو يمحو
لكأن الدهر سجل
لم تولد فيه الكلمات»
إنه تأمل يقود إلى حالات وجد صوفي عميق، وهي حالات يكثر ورودها في الديوان من مثل:

«إن ما تبصر العين في ظلمة الغيب
أبهى

وإن الذي قاله الصمت
أجمل مما يقوله اللسان».

وواضح من هذا المقطع وغيره اقتراب الشاعر من حيث لا يدري من المناهج الصوفية.

منتميا:

وإذا كان ما يؤخذ على الصوفية ركونها للأخروي دون الدنيوي، فإن محمد علي شمس الدين يجد في حالات التأمل الصوفي وسيلة للانتماء الدنيوي حيث بداية انتمائه للأرض، والأرض هي الإنسان والوطن، وبعيدا عن الصخب والمباشرة يجيد التعبير عن انتمائه بجرأة مقنعة تجعلنا نتعاطف معه ونسير إلى جانبه وهو يعري الأشياء ويكشف عذابات الآخرين والوطن، ففي قصيدة (الحديقة الخائفة) مثلا ينقل إلينا وقائع انفجار مدرسة، فنتألم ونحن لا نعرف هل هي مدرسة في لبنان أم فلسطين أم في مدينة ما من الوطن العربي، وبالتالي ننسجم معه بحالة حزن شديد وهو يعلن:
«هكذا يا أصدقائي، فقد أتانا الخوف مع العصافير
حدث ذلك في تمام الساعة الرابعة من الفجر»
ومن البديهي في معايير انتمائه أن يرفض غزو العراق للكويت، فيصف في قصيدته (بجعات الخليج) الكوارث التي حاقت بمنطقة الخليج العربي بسبب هذا الغزو:

«بجعات الخليج تدور على نفسها
تولول أو تستغيث

هل رأيت الدم والنفط
ينعقدان على جسد الطير»

هذا في الوقت الذي نام فيه العرب على جراحاتهم، ولذلك لا يجد إلا أن يستصرخ الجد العربي الأول، ذلك البدوي الذي لم يكن يرضى بالضيم ولا ينام على ذل أو عار، يستصرخه لينهض بنا، فتكون بداوته مشروعات لخلاصنا:

«يا أيها البدوي الجميل
عد كما كنت فينا
على قاب قوس النخيل
وسدد خطانا إلى الحرب
وانهض بنا»

وهو مشروع مطلوب بإلحاح، بل لابد أن يتحقق، فهذا الوطن كان دائما مهوى أطماع الغزاة، وكان في الوقت ذاته مقبرتهم، ولهذا يفرد الشاعر مساحة واسعة للتفاؤل بخلاص الوطن وعودته ثانية إلى أمجاده:

«جمالك ينهض من بين الأموات
ويركض خلفك مبتهجا
ويلم جراح الأرض
عن الأشياء»
متمكنا

إنها بعض مضامين «يحرث في الآبار» مع اعترافنا بأن المضامين وحدها لا تكفي لمشروع القصيدة العربية الحديثة، بيد أننا التمسنا عبر الأدوات المعززة لدى الشاعر من رؤى ومواقف كشفت أستار الواقع وعرت زيفه ومتناقضاته، ومن تمكنه التام من القصيدة الحديثة بعيدا عن الخرف اللغوي والغموض المقيت وهما مرضان ابتليت بهما قصائد الكثير من الشعراء «المحدثين».

إن الحداثة الشعرية عند محمد علي شمس الدين ليست إبداعا يخرج عن المألوف، بل هي تشكيل للشعر ليعبر بجمالية عن الذات في مواقف الكشف والرؤيا واختراق ظواهر الأشياء المبهمة لاكتشاف أسرار الوجود.

لقد حرث محمد علي شمس الدين في آبار مشاعرنا وأحاسيسنا بكلماته، وزرع فينا يقينا بأن القصيدة الحديثة مازالت بخير.



الأجنحة والشمس

من التحديق إلى التحليق

د. نسيمة الغيث

جامعة الكويت

هذا الكتاب بعنوان «الأجنحة والشمس» هو أحدث مؤلفات الزميلة الدكتورة نجمة إدريس، التي عرفناها من قبل شاعرة مبدعة، كما تعرفها قاعات الدرس بكلية الآداب محاضرة شديدة الحضور والدقة والمثابرة في تدريس الأدب والنقد. وهذا الكتاب هو الأحدث أيضا في سلسلة كتاب الرابطة، الذي تصدره رابطة الأدباء بالكويت، وهي سلسلة - رغم قصر الامتداد - متينة نافعة، تستحق التحية والتقدير.

وقد اختارت الدكتورة لكتابها عنوانا فرعيا شارحا هو: «دراسة تحليلية في القصة - مع مختارات قصصية» وهذا العنوان الفرعي قد أجمل المحتوى، وبذلك نعرف أن الكتاب من قسمين: أولهما هو هذه الدراسة التحليلية لعدد ليس بالقليل من القصص القصيرة الكويتية، التي يجمع بينها وحدة الموضوع، حسب المحاور أو الفصول، وقد جاء في أربعة فصول عن جدلية الماضي والحاضر - والأنثى والمجتمع - وظاهرة الاغتراب

والغربة، ومحنة الغزو والاحتلال وآثارها. أما قسم المختارات القصصية، وهو يشغل أكثر من نصف حجم الكتاب الضخم (مجموع صفحاته 535 صفحة) فقد اشتمل على أربع وعشرين قصة قصيرة لسبعة عشر كاتبا من كتابها في الكويت، وهذا القسم الوثائقي التسجيلي قد يبدو عند النظرة المتعجلة عبئا على الدراسة النقدية، ولكنني أرى غير ذلك، وبصفة خاصة لأن هذه القصص المختارة، أو أكثرها، سبقت الإشارة إليه في القسم التحليلي، ولاشك أن ضرورات الدراسة الفنية كما تستدعي أحيانا بسط القول والتوسع في الشرح بالنسبة لبعض النصوص، فإنها تستدعي في أحيان أخرى الاكتفاء بالإشارة أو اللمحة الدالة التي قد تكون سطرا واحدا، أو جملة واحدة، ومن حق القارئ أن يقدّر هذه الإشارة قدرها، وأن تتوق نفسه إلى قراءة النص في صورته الكاملة، ولاشك كذلك في أن متابعة القارئ لإبداعات سبعة عشر قاصا يلقى عليه مشقة لا يسهل التغلب عليها، ومع هذا فإني أقرر بروح المنهج العلمي وحيادية البحث وموضوعيته إن هذه الإضافة غير مطلوبة، بل قد تعتبر ثقلا مضافا وامتدادا مفسدا، لأنه من المفترض أن الدراسة التحليلية تطرح القضايا: تعرضها وتناقشها وتصل إلى نتائجها المرضية بإشباع مقنع لا يبحث عن غذائه في مكان آخر، ولا يستمد أسانيده من كتاب آخر، ولكن - على قول الفقهاء - الضرورات تبيح المحظورات، والضرورة هنا أن القصة في الكويت فن لايزال حديثا، يجاهد لإثبات وجوده في مواجهة موروث متجذر في البيئة الثقافية، وهو الشعر، ويجاهد مرة أخرى لإثبات وجوده خارج حدود الخليج والجزيرة، فلعل الدكتورة الباحثة فكرت في كل هذا، ومن حقها أن تفكر فيه، كما أن من حقها أن تجتهد في اكتشاف مسالك تجعل الطريق إلى القصة القصيرة في الكويت سالكة مستضيئة آمنة، وهذا لا يتحقق إلا بأن تكون نصوص القصص موازية للدراسات التي تقوم على تلك القصص، بل من الواجب أن تكون القصص أسبق وجودا وأوسع انتشارا حتى يتمكن المهتم بالدراسة الفنية أن يستوعب مرامي الكلام وأسس التحليل، وحتى لا يكون الناقد شاهدا في قضية لا يعرف أحد عنها إلا ما يحكيه هو. وفضلا عن هذه الرابطة بين القسم التحليلي وقسم المختارات، فإن اختيار الدكتورة نجمة إدريس يصدر عن بصيرة وذوق ودراية، ولاشك أن الاختيار من هذا العدد الكبير ليس بالأمر السهل، ولابد أنها راعت شروطا دقيقة حتى تم لها هذا التوفيق، وجاءت هذه المجموعة المختارة ممثلة لأدق خصائص الفن القصصي عند كتابها، ثم إنها في جملتها تعطي صورة مستوعبة وصادقة لواقع فن القصة القصيرة في الكويت، بكل مستويات الأداء، واتجاهات الأفكار، وفنون التشكيل، فليس من المبالغة أن أقول إن هذا القسم التوثيقي أو التسجيلي الذي تأسس على المختارات القصصية وحدها، أي دون دراسة فنية أو تمهيد من أي نوع، هذا القسم يقدم «المادة الخام» الجاهزة المنتقاة بعناية فائقة لدراسة أخرى تمثل واقع القصة القصيرة في الكويت بدرجة عالية من الصدق.

وقد استمعت إلى بعض تعقيبات من أصحاب هذه القصص، أو من بعضهم على وجه التحديد، فلم يكن راضيا على تسجيل قصته عارية من الدراسة الكاشفة لوجه الجمال الفني فيها، وهذا اجتهاد خاص، أو تصور خاص، ولكن أحدا من

هؤلاء جميعا لم يقل إن القصة التي اختارتها الدكتورة نجمة إدريس له لا تمثل فنه القصصي، ولا تعطي صورة صادقة عن اتجاهه الموضوعي وخاصته الأسلوبية، وهذا معناه أنها اختارت فأحسنت الاختيار، وأضيف إلى هذا الصدق في الرصد والتسجيل مراعاة التكامل بين القصص المختارة، التكامل التاريخي حيث تبدأ بسليمان الشطي (الدكتور الناقد المبدع) وتتدرج من تلك الأبوة المؤسسة سابحة مع تيار الزمن لتصل إلى أحدث الأصوات: عالية شعيب ومنى الشافعي وناصر الظفيري، وما بينهما من إبداعات جادة لليلى العثمان، ووليد الرجيب، وفاطمة العلي، ومحمد مسعود العجمي، وطالب الرفاعي.. وغيرهم، فليس هدفي أن أحصي الأسماء، فالكاتب ميسر لمن يطلبه، وإنما الهدف أن أكشف عن الأصول المرعية في هذه الاختيارات الذكية المرتكزة على إدراك واع صحيح، فكما تحقق التكامل التاريخي تحقق - في الوقت نفسه - التكامل الفني. الموضوعي الأسلوبي، فهناك القصة الكلاسيكية بشروطها المعروفة منذ تشيكوف، وحتى نصل إلى محمود تيمور ويوسف إدريس، والقصة المقتحمة للرمز الحريصة على الشعرية، التي تبدأ بسليمان الخليفي، وتتوغل في هذا الاتجاه حتى تصل إلى عالية شعيب والظفيري.

هذه - فيما أرى - قيمة المختارات، ووظيفتها الحالية للقارئ الحاضر، وأهميتها للقارئ في المستقبل، الذي سيعتبر هذا الجزء من الكتاب «ببليوجرافيا» تمده بالمعرفة الأساسية المباشرة، وهنا أحب أن أقول لبعض من لم يقدر هذا القسم قدره (العلمي) الحقيقي: إننا قد نختلف على النظرات التحليلية الآن، وقد تظهر مستقبلا اتجاهات في النقد ومذاهب ومدارس تقول غير ما نقول الآن، بل حتى عكس ما نقول الآن، ولكن الجزء الراسخ الذي لا نختلف عليه الآن، وتزيد أهميته كلما توغلنا في الزمن/ المستقبل، هو هذا الجزء التوثيقي القائم على الاختيار، لأنه يوفر مادة صحيحة، جيدة، تعطي المفاتيح لدراسات المستقبل.

أما القسم الأول الذي انقسم في أربعة فصول أشرت إلى عناوينها سابقا، وهو الذي عكس الدراية النقدية والدقة الذوقية للدكتورة الباحثة، فإنه - بالعناوين وحدها، ودون توغل في التفاصيل - قد أثار أهم القضايا والأفكار التي يمكن أن تثار حول فن القصة القصيرة في الكويت، وإن لم يستوعب «كل» ما يحتمل أن يثار، وليس مطلوبا في أي كتاب أن يقول كل شيء، أو أن ينبه إلى كل شيء، وحسبه أن يطرق ما هو جوهري مميز، وأن يكون منهجيا في الطرح دون أن يقع أسير «الكلاشيهات» النقدية الجاهزة، وهذا ما يؤكده القسم الأول النقدي التحليلي، فقد تطرقت الدراسة إلى عامل الزمن، زمن الحدث أو الشخصية في القصة، وليس زمن كتابتها، وفصلت ما بين قصص الحنين والتمجيد للماضي، وقصص نقد هذا الماضي في مقابل الراهن.. والمهم أنها بينت كيف ينعكس الموقف الروحي النفسي للكاتب المنحاز إلى أحد الزمانين: الماضي أو الراهن، على طريقة بناء الشخصية، واختيار الحادثة، وصياغة اللغة، ونوعية ختام القصة أو نقطة التنوير. وهنا أقول إن هذا الفصل الأول بعنوان: «جدلية الماضي والحاضر» هو أقوى فصول الكتاب، وهو الذي يقدم البرهان الساطع العملي على صدق البصيرة النقدية، ونفاذها، واستقلالها عند الدكتورة نجمة إدريس، فمع أنها

تعرضت لقصص سبق أن درسها أكثر من ناقد قبلها، وكذلك فإنها لم تغفل حق هؤلاء السابقين فأخذت عنهم وأشارت إليهم في متن الكتاب وفي هوامشه الملحقة، فإنها استطاعت أن تنأى بنفسها عن الترديد والانقياد، استطاعت أن تقول شيئا جديدا يمثل «إضافة» حقيقية في فهم كل قصة عرضت لها، دون أن تكون الرغبة في إثبات الحضور هي الهدف.. لأن الأساس الذي اعتمدت عليه هو ذوقها المرهف، وصبرها على القراءة الدقيقة التي أوصلتها إلى هذا الكشف الذي من حقها أن تسجله باسمها في الدراسات النقدية في الكويت. وفي هذا الفصل الأول -كما في الفصول الثلاثة الأخرى- فإنها تشبع القصة موضوع التحليل نقدا هادئا عميقا صابرا، ثم تتطرق منها إلى ما يشبهها في فكرتها، أو يباريها في أسلوبها، أو يوازيها في زمانها.. وهذه الموازنات تؤكد لنا أن الناقدة لم تتعجل بطرح أفكارها، وأنها إنما بدأت تكتب الكلمة الأولى بعد أن قرأت، وهضمت جيدا، واستوعبت القصة الأخيرة، وبذلك تمكنت من رسم منهجها، وإجراء موازناتها، وترميم خطوط الانقطاع في الإبداع بما تحرص على إظهاره وتحديده من مؤثرات اجتماعية وسياسية وعملية على نتاج هؤلاء المبدعين الكويتيين.

في الفصل الثاني - وهو لا يرقى إلى المستوى النقدي الذوقي الجمالي الذي حلقت فيه بأجنحتها في اتجاه الشمس كما يقول عنوان الكتاب - وهو بعنوان: «الأنثى والمجتمع»، فإن الدائرة تضيق جدا، لأنها جعلت من الأنوثة قيدا مزدوجا، أو هو قيد في داخل قيد، إذ فسرت هذه الأنثى بأنها المؤلفة، أو الكاتبة القصصية أولا، ثم فسرتها مرة أخرى حين تصور معاناة الأنثى (الأخرى) في المجتمع، وربما لم تكن الباحثة في حاجة إلى التضييق على نفسها بهذه الدرجة، فالأنثى المبدعة، كان يكفي أن توضع تحت عنوان: «الكتابة النسائية» وهذا العنوان المقترح - ومن حق الدكتور نجمة ألا تأخذ به ولا أن تتحمس له - يفتح باب القضية المعلنة عالميا في هذه المرحلة، وهي الأدب النسائي، وهي لابد تعرف أن الأدب النسائي ليس وقفا على النساء (يراجع معجم الدكتور محمد عناني) لأنه يجمع بين المبدعين والنقاد الذين يأخذون من أوضاع المرأة في العصر الحديث موقف المتعاطف المطالب بالعدل، سواء كانوا من الرجال أو من النساء. لكن باحثتنا الكويتية وضعت شرطين فضيقت على نفسها وعلى حرية الربط وحيوية الموازنة، حين حصرت بحثها في هذا الفصل فيما كتبت النساء (أو الأنثى حسب تعبيرها المفضل) وبصفة خاصة حين يكتبن عن نساء (أو إناث) أيضا، وهذا يتضح بحصر الأسماء والقصص التي صنعت نسيج الدراسة التحليلية في هذا الفصل:

ليلى محمد صالح: التحديق في الذاكرة - الرسالة والجماجم.

ليلى العثمان: هزيمة - الصورة - يبقى الصوت حياً - التهمة - مملكة الأشواك تفاصيل للصورة الأخيرة - الثوب الآخر.

وفاء الحمدان: الفجوة.

ثريا البقصمي: الكتف.

عالية شعيب: يوميات مطلقة - دعيني أموت (!!) - امرأة. تتكون - كانت هي الشمس - امرأة تتزوج البحر - براءة لا يحتملها العالم.

هؤلاء هن الكاتبات اللاتي أسهم إبداعهن في تكوين مادة هذا الفصل، ومن الواضح - بإحصاء الأسماء وعدد القصص - أن ليلى العثمان، وعالية شعيب - هما

الاســمــان المؤثران، وأن أســمــاء أخــرى أهملت تماما، وبالطبع فإن للناقد حرية الاختــيــار حسب المعــايير الفنيــة التي يعــتــبــرها، ولكننا إذا تذكرنا القــاعــدة المنطقية: بضدها تتميز الأشياء، فربما نشــعـر أن «الوجه الآخر» للقضــيـة كان يحتاج إلى اهتمام، أقصد تلك القصص (الرجــاليــة) التي كــتــبت عن المرأة، وتلك القصص الرجالية والنسائية التي اتخذت موقف الانقياد للرجل وحقه في التسيد، أو صــورت المرأة في صــورة لا تحــمـل المتلقي على التعــاطف مـعــهـا. إن رعــاية الجانب الآخر للقضية كان سيساعد كثيرا في التــأكـيـد على العنصــر الدرامي في تشكيل المادة القـصـصـيـة، حـيث يدب الصراع بين الرأي ونقيضه، وهذا يساعد كثيرا في بلورة التحليل، أما الذي حدث في هذا الفصل فهو أن منعطفا بدأ يؤكد وجــوده وهو الاهتــمـــام بالمضـــمــون، بالقضــيــة أو المشكلة، وكأن القصــة التي تختار «الأنثى» موضوعا لها إنما تختارها لأنها تجسد قضية أو مشكلة، فـهذا ما نســتخلصــه من تراجع اهتمام البــاحــثــة بالبناء الفني لـهذه القـصص التي خـصت بها هذا الفصل.

أما الفصل الثالث عن: ظاهرة الاغتراب والغربة، فإنه يكفي لأن يكون مادة لكتاب نقدي كامل شديد النفع للقارئ، وتذوقه للقصة القصيرة في الكويت، وبالفعل فإن الزمــيلة الصــديقــة الدكــتــورة ســعــاد عــبدالوهاب قــد فطنت إلى هذه الظاهرة، ظاهرة الاغتراب في الشعر، واتخذت من قـصـائد شــعـرائنا (المغتربة) مـادة لكتـاب جميل، أشارت إليه الدكتورة نجمة كذلك، وقد لجأت إلى تقسيم خاص بها، فعقدت فـقـرات عن: الاغتـراب النفسـي (ص 122) الغربة الاجتـمـاعـيـة (ص 151) الاغتـراب الســيــاســي (ص 163)، ولعلي أمـيـل إلى اتخاذ الاغتراب النفسي أساسا لكل أنواع الاغــتــراب، لأن الاغــتــراب النفـسـي هو الصــورة النهـائيـة لأية أسـبــاب تصنع الفجوة بين الفرد والجماعة، وقد يكون الســبب: الثــقـــافــة، التــقــاليــد، النظام الاجتماعي المسيطر.. لكن الثمرة المريرة لكل هذا أن يشـعـر الفرد بأنه ليس على وئام مع الجماعة التي يعيش بينها، ومن ثم يصنع لنفســه وطنا خـاصـا يعـيـشـه بخياله، يرحل إليه منفردا، ليمارس فيه حريته، وينقد فيه ما لا يعجبه، مادامت الجماعة (أو المجتمع) يضن عليه بأن يفعل هذا وهو آمن على نفسه وعلى أوضـاعـه ورزقه. وعلى أية حـال فـإن هذا الفـصل المتوسع نسبيا (72 صفحة) تجاوز متابعة الأفكار والمضامين إلى الاهتمام بالنسيج اللغـوي والفني بوجـه عـام لكثــيـر من القـصـص، وأعـتـقـد بأنه وضع أســاســا لدراسة أكثر اتساعا، وأكثر صراحة كذلك، لأن البـاحـثـة ترفـقت بنفسـهـا، وترفـقت بالقـارئ كـذلك، فلم تفـتش في عـواطف كــتـــاب هذه القـصـص الاغــتـــرابيـــة، ومشكلاتهم الحياتية، التي انعكست على قصصهم، ومن الإنصاف لها أن نقول إنها لم تمارس هذا النوع من التـفـتـيش في أشـخـاص الكاتبين في أي غـرض من تلك الأغراض التي عقدت لها فصول كتابها، وهذا نـوع من الدراســــة النـقـــديـة «الظاهراتية» التي تتقبل الأمور كما هي من جانب، وتفصل ما بين النص وكاتبه من جـانب آخـر، ومن المعـروف أن الفلسـفـة الظاهراتيـة مؤسـسـة على البـرجـمـاتيـة العلمية، وهذا كان له امتداد آخر في نظرة الناقـدة كـمـا سنرى. وفـي الفصل الرابع بعنوان: محنة الغزو والاحتلال وآثارها، فقد تمنيت أن يكون عنوان الفصل مستمدا من طبـيـعـة الفن القـصـصـي، وليس من طبيعـة الحدث التاريخي ذاته، فـالقضـيـة

المعروضة في هذا الفصل ليست قطعا عن محنة الغزو والاحتلال، فهذا الأمر مجاله التاريخ السياسي للكويت، وعلى العلوم الأخرى أن تنطلق من رؤاها الخاصة، فإذا كان العالم الاجتماعي أو النفسي سيبحث في: انعكاسات محنة الغزو والاحتلال على العلاقات الاجتماعية مثلا، أو على الشعور بالانتماء.

فإن الناقد أو الدارس يعرض ويناقش قصص الأزمة ذاتها وكيف ظهرت آثارها في الموضوع والبناء، وهذا - تقريبا - ما يقوله تعقيب الدكتورة نجمة إدريس عن هذا النوع من القصص، برغم هذه الملحوظة التي تفضّل أن تكون عناوين الدراسة الأدبية «أدبية» هي أيضا، وتقدم المصطلح الفني على المصطلح الفكري أو الموضوعي أو التاريخي.

يبقى في النهاية أمران: الأول عنوان هذا الكتاب، «الأجنحة والشمس»، وقد شرحت مرادها منه في آخر أسطر المقدمة: «فالمقدمة هي ذلك العنوان والطموح للارتياد والتسامي، والشمس هي إبداع الكون الأكبر الذي يغري الأجنحة فتصفق وتهفو» وللدكتورة العزيزة أن تسمي كتابها بما تشاء، ولها أن تشرح العنوان بالطريقة التي تريد، ولكني أرى أن هذه التسمية تستند أو تستمد من تصوراتها الشعرية القائمة على المجازات البعيدة جدا، ونحن نعرف أن الفن القصصي يرتكز دائما إلى الواقع، والدكتورة نفسها تقول في أول سطر من مقدمتها: «إذا كان الأدب عامة هو الإنسان، فإن الفن القصصي هو أخص ما في الإنسان وأقربه إلى ملامحه ونبضه وجزئيات حياته ومعاشه» وهذا كلام دقيق جدا عن القصة، ودقيق جدا عن الفرق ما بين القصة وفنون القول الأخرى. فالفن القصصي يهتم بالجزئيات وبالمعاش.. أي بالواقع، ولهذا لا يفكر كثيرا في التحليق بالأجنحة، ولا يغامر بالتحديق في الشمس، لأنه مشغول بخطاه على الأرض، وبالبحث في مواجهة مشكلات الحياة اليومية ومجابهة تحدياتها، وهذا حسبه.

الأمر الثاني أن الباحثة الفاضلة قالت - في مقدمتها كذلك - «هذا الكتاب هو دعوة إلى قراءة القصة»، وهذا أطيب وأجمل كلام يقال عن أهداف دراسة أدبية نقدية، إنه ليس وصاية، وليس عصا المعلم أو المتعالم، إنه دعوة، ودعوة إلى القراءة، وهكذا أخذتنا صفحات الكتاب بأدب جم إلى موجات من الاكتشاف والمعرفة الهادئة الرصينة، وبذلك كانت صادقة في وصفها لطابع دراستها، وهي أن أسلوب المعالجة بعيد عن التجهم الأكاديمي، والمصطلحات النقدية، وهي على صواب تماما ومعها كل الحق في البعد عن التجهم الأكاديمي الذي يبغض القارئ العام في القراءة، ويجعل من الدراسة الفنية أو التحليلية - كما تحب الدكتورة أن تقول - نوعا من الغطرسة والتعالي، ولكني لا أشاركها سوء الظن بالمصطلحات النقدية، لأنها ضرورية لأية دراسة أكاديمية أو غير أكاديمية، لأن «المصطلح» يساعد على تنظيم المعلومات، وتنسيق الخطوات، واختصار الوصف والدوران حول المعاني، وليس هناك علم ليست له مصطلحات أو يستطيع الاستغناء عن مصطلحاته، وهي في هذا التجنب للمصطلح كانت تنساق مع نظرتها الظاهراتية أو البرجماتية العملية التي أشرت إليها من قبل، وفي هذه الحدود فإن الدكتورة نجمة إدريس قدمت إلى القارئ كتابا يجمع بين الجودة والجمال، عن فن القصة القصيرة في الكويت.

الأديبة فاطمة يوسف العلي

• عين عاشقة ترصد مأساة وطن لا يعرف الحقد
• شاهدة عيان ترفض قيد القضية ضد مجهول
• «دماء على وجه القمر» قصص واقعية تؤرخ لمرحلة سوداء
• محاولة إعادة سيادة الروح الإصلاحية واستنهاض الضمير
• القاصة تقطف ثمرة أدب حقيقية متميزة

حسن عبد الهادي

عند الجلوس في ضـوء القـمـر الذي تعلو وجهه الدماء لاستبيان ما دار في خلد الأديبة فـاطمـة يوسف العلي نلحظ أول مـا نـلحظ أن هذه القـصـص تبدو ذات إطار فني يجمـع بين التقليدية والتجديد من ناحية، وتضع أسـاسـا لمغامرة الربط بين اللهجة العامية واللغة الأم من نـاحـيـة أخـرى، في إطار من التـجـريد والتركيب الفني التقليدي الذي يتطلع إلى آفاق تكنيكية وأسلوبية واضحة.. ومن هنا اتسمت هذه القصص بصنعتها الفنية الهندسية ذات المنحى التشكيلي تارة والتركيبي تارة أخرى، هذا إضـافة إلى التصاقها الكبير بقضية غاية في الخطورة وبقية قضايا الإنسـان وهموم المجتمع السياسية والاقتصادية والأخلاقية والنفسية.. الخ.

ثمرة حقيقية

و«دمـاء على وجـه القـمـر» ثمرة حـقـيقـيـة

وشرعية لحالة من الحمق والطيش قام بها شقيق ضد شقيق، جار ضد جار، أدت إلى تمزق الصف العربي بل وحتى الفئات الاجتماعية وتطاحنها، وعليها تكونت مواقف واختلفت أخرى شحذت وشحنت عقول المبدعين للكتابة فيها.

وتؤرخ هذه المجموعة لفترة زمنية عصيبة شهدتها المنطقة والعالم، شهور شق فيها الشقيق الجار عصا الطاعة واللحمة الإنسانية وجار على رابطة الأخوة والدم ضاربا عرض الحائط بكافة الأعراف والقوانين الدولية والأخلاقية والتاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي لهذه الناحية من العالم، ومن هنا عمدت فاطمة إلى التعامل مع مكونات كثيرة ولجأت إلى الاعتماد على تقنيات تستمد من الأفكار السياسية وهذا بدوره منح هذه القصص ساحات كبيرة لدلالات كثيرة أغنت الفن السردي الرصدي إلى حد كبير، واستغلت الكاتبة وعيها جيدا وهي تتجنب الدخول في أية أيديولوجية معينة ورفضت تماما مثلما فعل ماركس الايديولوجية على اعتبار أنها تقترب كثيرا من حدود الخروج عن المعقول، واعتمدت بدل ذلك وعيا راقيا ونسقا متميزا من الأفكار والقيم النبيلة شكلت موقفها من الحدث بل ومن العالم أيضا وبدت فاطمة في غاية الذكاء وهي لا تقحم أسلوب الأنا أو الذاتية الشخصية للمؤلف حيث إن ذلك سرعان ما يجعل القارىء يحس وكأنه في جلسة عادية أو فصل دراسي، فتحدثت بضمائر الغائب مفردة وجماعية في معظم الوقت وعلى لسان الشخصيات في المواقيت والأحيان الأخرى، وهذا أثار رغبة في المتلقي ليعرف من هم أولئك الهم والهو والهي.. إنه نوع من حفظ عنصر الإبهام الذي يمنح فيما بعد للحظة الوجود والفعل ومن بعدها لحظة التنوير وهجها وألقها الكبيرين. تجمع هذه القصص بين الواقعية والوعي الاجتماعي والنقد السياسي وحتى بعض الرومانسية حيث اختلطت كلها اختلاطا ملحوظا جاء إفرازا طبيعيا للعديد من الدواعي والأسباب التي تتداخل وتتناقض في ذات الوقت، بعضها يتعلق بالوعي الفردي والآخر يتعلق بالأحوال الاجتماعية والبيئية والإقليمية العامة. وهذه القصص لا تستمد أهميتها من جمالياتها الفنية فحسب، بل أيضا من التصاقها بالواقع الاجتماعي والسياسي، ومن صدقها وتلقائيتها وحرارتها، إذ إنها تعبر عن كبوة عربية ومتاعب وطموحات الإنسان على مختلف الأصعدة، وربما هذا ما جعل حضور المؤلفة أكثر وجودا وتواجدا حتى ليخيل إلى القارىء أن فاطمة تصور نفسها ومشاعرها وأحاسيسها أكثر بكثير مما عبرت به عن سلوكيات ومواقف أبطالها ونماذجها، وهذا حق مشروع لها بالطبع كغيرها.. فالجميع أبناء الحدث.. وهكذا جنحت إلى البوح بما يعتمل في نفسها، وكانت هذه ميزة إيجابية لديها في حين يقع الكثيرون في حالة العجز عن خلق العلاقة التركيبية الدياليكتيكية بين الموضوعية والذاتية، بين الشكل العام النموذجي والشكل الخاص الاستثنائي.. وهذا الفهم لدى القاصة أخرجها من هذا «المطب» وحقق لها الانسجام بين منظور القصة ورؤاها الفكرية وخلق تطابقا واضحا بين الشكل والمضمون، وجاءت قوة التقنية الفنية بمثابة انعكاس طبيعي لبساطة الوعي النقدي والسياسي والثقافي والاجتماعي.

تعود عبدالمحسن على تذمر والده العجوز وكثرة شكواه حتى في الظروف اليومية العادية، حتى سبحت في سماء الكويت غيوم الغزو السوداء، تابع الأخبار من مجلسه أمام الفيلا حيث تفرش له القنفة البيضاء بالسدو المصنوع من صوف الغنم، ولم يكن يفهم كل

مـا يسـمـع، لكنه كـان يسـأل دائمـا «وين العنكريز، ليش يسكتون، وين مدافعهم؟! ليش ما تشبها نار؟!

«قليل من السكر»

روح إصلاحية

تقيم فاطمة الكثير من التوازن بين العقل والعاطفة في قصصها هذه لرفضها أن يسيطر أحدهما على الآخر وإن كانت لا ترى مانعا أن يصحح ويعدل أحدهما له، بمعنى أنها تحاول أن تخلق منطقا يصحح المنطق الموجود منذ عهد آدم وحواء، أنها تنبذ الواقع المغالط وتسبر غوره وخلفياته بحثا عن الحق والحقيقة والقيم النبيلة الأخرى التي ينشدها كل فنان على هذه الأرض.

وهكذا، فالقصة لديها وعندها تصميم وإرادة وقد تتحول لتصبح هدفا ورغبة، وتتصاعد وتنمو لتصبح حلما زاهيا فاتن الألوان، لا تلبث أن تعود إلى سطح البسيطة فتحل في القلوب أمنية عزيزة نأمل لها جميعا أن تتحقق.. إنها تحاول استنهاض الضمير لاستعادة مكانة الروح الإصلاحية في هذا العالم المثخن بالجراح.. مدركة أن الزمن يعني للإنسان وكذلك بقية المخلوقات أبعادا دقيقة.. يتحدث فيها العقل ويفعل الكثير إزاء مشكلات عصره ومجتمعه، كل ذلك من خلال رؤية فلسفية عميقة تخلق وتبعث فينا نوعا من الراحة النفسية بالرغم من كل ما يحيط بنا ويعترينا من مآس تراجيدية..

ملامح قصصية

وملامح القصة ومعالمها واضحة لدى فاطمة وتنبىء عن خبرة وذكاء تم توظيفهما جيدا للوصول إلى ما هو أسمى وأرقى هدفا ووسيلة، فالسرد لديها جميل لا تكلف فيه ولا إغراق بل سهولة ويسر يوصل القارىء إلى تلقي المعلومة دون كبير عناء، وبالتالي تشركه في قصتها دون أن يدري فيزداد بها تعلقا ووجدا.

«ابتسم ابتسامة باهتة كشفت عن سنة ذهبية في جانب فمه، واستطعت أن ألاحظ أنه قصير القامة، يكاد يكون في جسم صبي، وأن شعره أشقر وعينيه زرقاوان، ولكن المسدس المثبت في حزامه، والمهمة التي يقتحم بيتنا لأدائها أعادتني إلى الوضع الأصلي.. الخ.. (شيء ما بيننا).

ولغتها في القصص الثمانية من النوع السهل الممتنع المطعم ببعض الكلمات من اللهجة المحلية العامية، وقد يبدو هذا الأمر والأخذ به سهلا للوهلة الأولى ولكنه غير ذلك تماما، فمثل هذه المغامرة أقدم عليها جيمس جويس وفرجينيا وولف في الرواية وبيرنارد شو في المسرحية قبل ذلك ولم تحقق الكثير من النجاح، وفاطمة نجحت هنا لأنها سلكت ذلك نهجا طبيعيا دون افتعال أو اقحام. ويحسب لها هنا أن قدمت للقارىء العربي عددا غير قليل من المفردات كجرعة أولى لتعلم اللهجة الكويتية مرفقة بشروحاتها..

الزمان والمكان

ولاشك أن فاطمة نجحت كثيرا في تأثير زمان الحدث القصصي في هذه المجموعة بدءا من الثاني من أغسطس عام ألف وتسعمائة وتسعين وحتى لحظة التحرير وانجلاء الغمة، وأيضا وفقت في تحديد مكان الأحداث وهذا بدوره ساهم كثيرا في جعل القارىء يكون أكثر تركيزا دون أن تتوزع مشاعره واهتماماته وتتناثر هنا وهناك، وذلك خلق نوعا من الرباط والترابط المحسوس ولكنه غير المنظور بين المتابع والمتابع (الشخص والحدث).

ولعل اللعب على وتري الزمان والمكان جاء أوضح ما يكون في قصة «دماء على وجه القمر» التي عنونت بها فاطمة المجموعة.. ومالت المؤلفة هنا إلى ملمح من ملامح الدراما وهو السيناريو، واستطاعت أن تصل إلى ما أرادت وهو نقل ذهنية القارئ - إن لم يكن بكامله - إلى مكان وزمان الحدث، بحرفية عالية متطورة، فمثلا:

المشهد الأول: الوقت: والفجر..

المكان: مستشفى الصباح

المشهد الثاني: الوقت: والضحى..

المكان: روضة دمشق

المشهد الثالث: الوقت: والنهار إذا تجلى

المكان: غرفة الأختين

المشهد الرابع: الوقت. من شر غاسق إذا وقب

المكان لا يمكن وصفه لشدة الظلام

المشهد الخامس: الوقت. وانشق القمر

المكان: غرفة التعذيب

وإن كانت «دماء على وجه القمر» أنضج قصص المجموعة إلا أن القصص الأخريات تردفها، بمعنى أن المجموعة كلها أشبه ما تكون بفصول رواية واحدة، مترابطة على نحو خطي، فالحدث واحد، والألم واحد، والمعاناة واحدة، إنه الموت، واحد وإن تعددت أسبابه.. وأعتقد أن نهاية هذه القصة جاءت تتويجا دراميا لسيرة أحداثها:

«أغمضت عينيها، جذت على أسنانها، جمعت يديها في فمها، وقبل أن يفيق أحد لما تفعل كانت قد شقت شدقيها وانهمر الدم.. واختفى وجه القمر خلف شفق النار».

قراءة وإثارة

ونحن إذ نقرأ مثل هذه القصص الواعية النابضة بالمعرفة والثقافة والألم نحس وكأننا نعلو على بساط الريح الناعم ونلامس بأيدينا وجه القمر الحزين، نهدهده، نعتذر له، نرجوه أن يغفر زلتنا، وينسى نزوتنا، وذلك ما تفعله فاطمة دون إزعاج أو إقحام جزئيات ثابتة لا تقبل التغيير أو التبديل من الحياة.

وتثير هذه القصص الثمانية كثيرا من قضايا الشكل وعملية الإبداع والخلق الجيد، وهنا لا نجد اعترافا بالشكل الصارم، أما بخصوص الخيال وصلته بالواقع، فإن من المسلم به أن الخيال يمثل العمود الفقري في الأدب وصلبا من الأصلاب الأساسية فيه إن لم يكن هو جوهر الجوهر وصلب الأصلاب، ولا يمكن التصور أن هناك عملا أدبيا يستطيع الاستغناء عن الخيال، والإرجاء عملا تقريريا ثابتا غير قابل للتعمق فيه فيما وراء السطور، ولما اكتسب بقاءه وحياته وديمومته..

ولكن الحدث الذي تناولته فاطمة كان واقعا وواقعيا مما قلل من نسج الخيال، لكنها استطاعت تحاشي ذلك الأمر بدفق المزيد من روح الحيوية في سردها على نحو محسوس ملموس بعدما مررت أفكارها من خلال خيالها أو خيالها من خلال أفكارها وكأن كليهما يقوم مقام بوتقة ينصهر فيها الآخر دون أن يحترق أو تبدو معالمه.. فجعلت أبطالها يحثون الخطى لاستعادة الشمس فمنحتهم بذلك أبعادا عميقة وجذورا تخلق الألفة فيمن حولها، وأشاعت عناصر الحركة والمفاجأة والتشويق..

لم يستطع الخيال أن يعزل أبطال هذه القصص عن واقعهم الذي يعيشونه بل إنه لطالما كان يردهم إلى الواقع المعاش فيزدادون إصرارا على أن يخرجوا من رحم الليل بصيصا من النور لا يلبث أن يتبلور ويكتمل.

«ما أسهل أن يتسلق السور، ولكنه لا يريد أن يفعل، حتى لا يتجرأ أحد على تفكيره، دار

حـول المبنى المربع المنبسط دورتين، عندمـا أعلن المؤذن من مسـجـد قريب أن «الله أكبـر» أيقن أن من واجبـه الدخـول، ولو بالقـفـز من فوق السـور، ليتـوضـأ حـيث اعتـاد، ويصلي حيث صلى من قبل مئات المرات» (أيلول يعود وحيدا).. دخل، كأنه ينزلق على زلاجات، مثل شمس الضـحى حين تتسلل من فرجة سـتارة ثقيلة، فوجيء به الجالسـان في عمق المخزن، متـراخين كانا يتلذذان بامـتصـاص الشـاي المشـبع برائحـة الميـرمـيـة، والمدى الفـسـيح يضـمن لهمـا السكينة وحرية الحديث، عبث خليل بكرشـه المسـتـريح بين فـخـذيه، ربتـه بحنان شـديد، كـأنه يوسع للشـاي المعطر طريقـا إلى أمـعـائه، تنهـد دون أن ينظر إلى جليسه.. الخ.

(عشر عرايس مكحولات)

وتجـدر الإشـارة هنا إلى أن الأديبة ركبت في هذه المجموعة صـهوة وسيلة اتصال راقية هادفـة الوصـول إلى المشـاركة الإنسـانية إزاء الحدث الدامي الذي تعرضت له دولة الكويت من خـلال مـتـعـة سـردية لا يعـوزها بعض التعقيب والتعليق من شخوص العمل من حين إلى آخـر، وقـاد ذلك إلى الإمسـاك بناصـيـة المشـاركة الوجدانية والانصـهار في الحـدث فـأبدع الجـمـيـع في العزف على أوتار الكلمة التي شكلت مـرآة الحـدث ذاته على نحـو فـيـه الكثـيـر من الإبداع وبراعـة الأداء وسـمـو الرسالة.

«اختصـرت لأمي مـا سـمعت من أخبـار، هتفت به في أذنها مـباشـرة حتى تتمكن من الفـهم، ظهر في عينيها خوف أخرس وكأنها صعقت بالكهرباء، أشرت إليها، وحين تأكدت أنها تنظر إلي جـيدا أجـريت كفي على عنقي مـقلدة حـركـة للذبح، اشـتـد الخـوف وتمدت نظراتها الزجـاجـية، وكـان هذا هو المطلوب.. الخ.

(خلف نافذة مغلقة)

وتنوع القـاصــة في أسلوبهـا بين الحين والآخر فلا تمنح فرصة لقيام جدار الملل لدى القـارىء واضـعـة في الاعـتـبـار أن مـثل هذه النمطية من الأعمال الأدبية عادة ما لا تشد من يتابعها بحبال قوية فتسـتحوذ عليه بمهارة فنيـة ولغـوية ترتدي ثوب السـرد والوصف والتـقـرير مـعـجـونة بذوق سليم يكشف عن أواصـر العـلاقـات المعـقـدة التي تربط بين الانطباع الجمالي وإنجاز العمل الفني إبداعيا، وهذا يؤكد على بصيرتها العالية وانغماسها في مـعـايـشـة الحـدث البـشـع الذي ثقب ضـمـيـر الأمـة وأحـدث صـدعـا في الوجـدان الإنساني..

فبدا نسجها القصصي كاملا منسجما مما حـقق له تأثيرا جـمـاليـا ومعنويا وتنويريا وتثقيفيا على النفس، حقق استجابة سريعة للمـتـغيـرات التي تقع في الحيـاة وتقـييـمـهـا والقدرة على استشراف واستيعاب كل ما هو جـديد وتسليط الأضـواء على تلك الجـوانب الحياتية التي تشكل وجودنا بكامله على نحو أو آخر.

«قـال الضـابط سـاخـرا، هذه العـينة مـا يسـمـع، واعـتـقـد مـا يشـوف، ضـحكوا منصرفين، أحدهم كان يقول:

ومـا يفـهم، يابن عليـه مـاكـو عـقل! تقدم طابورهم خطوات باتجـاه سـوق الخـضـار القديم، كان يرمق ظهورهم المنتصبه، بحدق وخـوف، لم يصـدق الطريقـة السـهلة التي تصرفـوا بها، السـلاح بأيديهم، وربما فكروا في التصـويب عليه من بعيد، للاحتياط، ظل على وقفته مائل العنق، وكأنه فعلا لا يسمع.. إلخ.

(عيون وضحة)

وإمكانا في الخـروج بعيدا إلى حد مـا عن هذا الخط وهذه الدائرة جـاءت قـصـة حكاية الضـفـدعـة الصـفـراء والقنفـذ المجـدور،

والضفدعة والقنفذ هنا رمزان لامرأة نقاقة حاسدة حاقدة ورجل كريه السحنة انتهازي توحد بينهما المصلحة إلى وقت محدود، وسرعان ما تهب عليهما ريح الأيام فينفض السامر بينهما، يغيب هو إلى مكان غير معلوم وتبقى هي ضفدعة لا تكف عن النقيق بجوار المستنقع في انتظار قنفذ آخر يبحث عن ضالته.. استعمال متميز وجيد للمعادل الموضوعي وفهم لمقولة ماثيو ارنولد التي أساء إليها الكثيرون.

الشخصيات والرمز

يبدو الرمز عند فاطمة غريبا نادرا، وهو جميل لأن كل جميل نادر وغريب كما يقول بودلير، ويكمن سر غرابة الرمز وجماله عندها في طريقة عرضه وقوله وإبداعه، خاصة أن هذه الغرابة سرعان ما تنقشع كلما ازددنا ألفة بالقصة وأنسنا بها، وتعرفنا طبيعتها حق التعرف، لكن إعجابنا بها يظل قائما لأن القصة قديمة قدم الإنسان نفسه، وهذا القدم المصحوب بهذه الاستمرارية يعطي قصص فاطمة جوهرية ونكهة خاصة تميزها وتشير إلى أصالتها لتضيف لبنة جديدة في المسيرة الإنسانية وتكونها الحضاري.

فأي شخصية مثلا لا تمثل نفسها وحسب، بل شريحة من شرائح المجتمع وقطاعا هاما فيه، كما أن الحدث لا ينتهي عند حد بل يتواصل مع الأحداث الأخرى بإيقاع بصري وسمعي ولمسي وهذا دليل على ارتباط الشخص الرمز وعلاقته الوثيقة بالهيكلية الاجتماعية العامة..

ولو جاءت الشخصيات فرادى لا تمثل إلا ذاتها لما كانت هذه الفتنة الإبداعية التي حققت لنا إدراك الوظيفة الإنسانية الفنية والجمالية للقصة.

ويشكل الربط بين الشخصيات والرمز واللغة لدى المؤلفة إدراكا لأهمية المفردة الرامزة وملمحا مهما في إطار طريقة الإبداع، أو السبيل الموصل إلى إيقاع التناغم من خلال البحث المتعمق في وجود الشخصيات من حيث أشكالها، جواهرها، اهتماماتها، مقاصدها وأيضا الجانب الروحي والفعل الذي تؤديه.

و«دماء على وجه القمر» لوحة قصصية مترابطة تثير الأسى والحزن والشفقة والحسرة، مجموعة من الانفعالات والعواطف المترابطة التي تعكس النبل والجلال وتثير في القارىء الكثير من الاهتمام والجدية واستلهام رسالة الأدب الحقيقية التي تحمل قيم الحياة ومباهجها وتدحض كل ما يسيء إليها..

ولا أخالني أكون مغاليا إذا قلت إن هذه المجموعة تقف جنبا إلى جنب بجوار الكثير من الأعمال الأدبية العالمية التي شهدتها فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية ومنها على سبيل المثال لا الحصر قصة «القطار» للإيطالي لويجي بيرانديللو، وقصيدة «الأرض الخراب» للأمريكي ت. س. إليوت.

وهذه القصص الثمانية تعكس ثقافة وخبرة وذكاء ومهارة لدى كاتبة أحاطت نفسها بسياج متواضع يحميها من الغرور ووضعت في قلبها شمعة تحترق ولكنها تحرك فيه قيما وأهدافا وآمالا له فيها مواقف ملأى بالجسارة والنضج والوضوح.. ومنذ الأزل كان القصصي يحكي تاريخ الأمم الفني وكان التراث الإنساني، واستمر عبر الزمان يمجد تسامي الإنسان وقيمه المثلى العظيمة، وأعتقد أن هذه المجموعة - ومثيلاتها - ستأخذ مكانها في التراث، خاصة أنها كتبت بمداد قلب يعشق هذه الأرض الطيبة ومن وما عليها.

النقد... و الدلالة...

نحو خطاب مطابق

محمود زعرور

● لقد حقق النقد الأدبي في الوطن العربي نقلة نوعية هامة، لاسيما في العقود الأخيرة، وقد تم ذلك بفضل عدة عوامل، منها الاهتمام بالتراث النقدي العربي، مثل أعمال «الجرجاني» وغيره من الأعلام البارزين، وتعاظم دور الترجمة (نقل آثار النقد الأدبي في أوروبا وأمريكا بشكل خاص)، وتلك الأهمية التي أضحت للنقد الأكاديمي، في بلدان المغرب العربي على وجه الخصوص، وأيضا المساحة المتزايدة التي يوفرها الإعلام بأشكاله المقروءة والمسموعة والمرئية للنقد الأدبي وجديده المستمر.

ومن الكتب النقدية الهامة التي صدرت مؤخرا كتاب «النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب»★ لمؤلفه الناقد والباحث «محمد عزام» ضمن منشورات وزارة الثقافة بدمشق في سلسلة دراسات نقدية عربية.

لقم ضم الكتاب أربعة فصول وثلاثة ملاحق بالعناوين التالية:

● الفصل الأول: تاريخ البحث السيميائي.

● الفصل الثاني: مناهج التحليل السيميائي للأدب.

● الفصل الثالث: المنهج السيميائي في النقد العربي المعاصر.

● الفصل الرابع: مقاربات سيميائية.

أما عناوين الملاحق الثلاثة فهي:

1- من أعلام السيمياء.
2- من مصطلحات السيمياء.
3- المصادر والمراجع.

يعالج المؤلف في الفصل الأول تاريخ البحث السيميائي، فيؤكد أن علم الدلالة يشوبه الغموض، ويفتقر إلى الدقة والضبط، ويسرد في هذا المجال حيثيات الاشتقاق والاستعمال والتعريف وعلاقة السيمياء بالعلوم الأخرى، ثم يعرّف بالاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ومنها:

1- اتجاه «رولان بارت».
2- اتجاه «جورج مونين».
3- اتجاه «آمبرتو إيكو».

ويشرح في الفصل الثاني مناهج التحليل السيميائي للأدب مثل منهج «رولان بارت» ومدرسة «تل كل» الفرنسية، و «لوتمان» و «غريماس» وديريدا وغيرهم.

يستعرض المؤلف كتب «بارت» الهامة مثل «أساطير» و «نظام الموضة» و «س/ز» حيث يؤكد فيها على العلاقة اللغوية، لأن النقد السيميولوجي يعتبر الأدب نظاما للعلاقات يستند إلى نظام اللغة، وتتم عمليات تأويل المعاني وإشكاليات التفسير ضمن مبادئ الألسنية.

ففي كتابه «أساطير» يعرض «بارت» المنظومات الفكرية والعادات والاهتمامات كدلائل ونظم إشارية.

كما يقدم «وصفا شاملا للأسطورة اليوم، وهو طريقة لقراءة النص التطبيقي» (ص 43).

أما كتابة «نظام الموضة» فهو جهد نظري وتطبيقي معا، وقد درس فيه الزي الحقيقي، والزي - الصورة، والزي المكتوب.

واشتمل كتاب «س/ز» على دراسة لقصة «بلزاك» هي قصة «سارازان» حيث «يتساءل بارت عن الطريقة التي يمكن أن نقيم بها هذا النص، فيراها في إعادة إبداعه مرة أخرى، أي انتاجه لا استهلاكه، وذلك بقبول إمكانياته المتعددة» (ص 51).

وفي حديث المؤلف عن منهج «تل كل» يبين أن السمة الغالبة هي الرفض الحازم للمناهج النقدية التقليدية.

إن النص بمفهوم هذه الجماعة «عالم متشابك متقاطع، متواصل، متآلف ومتنافر» (ص 62).

كما اهتم نقاد «تل كل» باكتشاف أبعاد اللغة الشعرية وخصوصيتها، وكانت الدراسات الروائية الجديدة محل اعتبار خاص، ويعد «ريكاردو» أحد أعضاء الجماعة، من أهم منظري الرواية الجديدة.

ويعقد المؤلف مقارنة بين منهج «لوتمان» وبين منهج «غولدمان» وجهودهما في البنيوية التكوينية فيقول: «فبالتحليل الوصفي البنيوي يمكن تلافي قصور المنهج الاجتماعي عن معالجة (الأسلوب)، وبالتحليل الاجتماعي للمضمون يمكن تلافي قصور المنهج البنيوي عن معالجة (المضمون)» (ص 70).

ويشرح المؤلف بعد ذلك طريقة التحليل السيميائي للرواية فيرى أن

«مدرسة باريس» السيميائية تهتم بالنص والخطاب، فتدرس المعنى أو الدلالة، ومن رموز هذه المدرسة الناقد «غريماس».

وفي حديثه عن «المنهج السيميائي في النقد العربي المعاصر» يبين جهود العرب القدامى في حقل علم الدلالة أمثال «الجرجاني» و «ابن جني» و «الأزدبي» و «الكفوي» وغيرهم.

ويستعرض المؤلف «محمد عزام» النقاد السيميائيين العرب المعاصرين فيذكر منهم «محمد مفتاح» و «ادريس بلمليح» و «عبدالكبير الخطيبي».

لقد وقف «محمد مفتاح» كتبه لتحليل الشعر وحده، وقد رأى أن الخطاب الشعري يتألف من أربعة عناصر:

1ـ المواد الصوتية.
2ـ المعجم.
3ـ التركيب.
4ـ المعنى أو المقصدية.

أما الناقد «ادريس بلمليح» فقد طبق المنهج السيميائي على تحليل النثر من خلال كتابه «الرؤية البيانية عند الجاحظ» «فاستوعب التراث البلاغي للجاحظ في ضوء فكرة البيان عنده، وبحث عن نظام داخلي لهذا التراث، مستهدفا تفسيره في مستوى ثقافة العصر الذي أنتجه، وعلى هدى من العلاقات الثقافية والاجتماعية وحتى الاقتصادية التي كانت سائدة آنذاك» (ص 107).

ويطرق «عبدالكريم الخطيبي» أرضا مغايرة عندما يحلل الثقافة الشعبية في الواقع الاجتماعي كالأمثال والوشم ... الخ، من خلال التداخل الدلالي.

ويقدم المؤلف في الفصل الرابع وتحت عنوان «مقاربات سيميائية» اتجاهين في التحليل السيميائي:

1ـ تحليل الأدب.
2ـ تحليل مظاهر الحياة الاجتماعية.

ففي اتجاه تحليل الأدب، يدرس الناقد كمثال قصيدة «شاهين» للشاعر السوري «محمد عمران»، ويعرض في مقاربته تحليلا للبنية الظاهرة للنص، وتشتمل على المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والمستوى المعنوي، ثم يلجأ إلى تحليل البنية العميقة للنص ويرى أنها تضم ثلاثة أنواع من النبى هي بنية التشابه وبنية التناقض، وبنية التوتر والصراع.

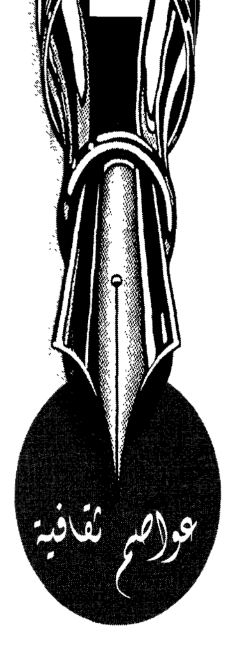
وفي تحليله لبعض مظاهر الحياة الاجتماعية كاتجاه ثان في المقاربات السيميائية يدرس المؤلف ظاهرة الموضة وظاهرة شراء الأهمية، وظاهرة المنفخة، وظاهرة الثقافة ... الخ، ويعتبرها من أساطير اليوم.

وفي ملاحق الكتاب الثلاثة يُعرّف الناقد بأعلام السيمياء المعاصرين، كما يُقدّم بعض مصطلحات هذا العلم، وكذلك ثبتا بالمصادر والمراجع.

إن النقد الأدبي السيميولوجي أو السيميائي حقق قسطا كبيرا من مهمة النقد العلمية، عندما أصبح يسعى لانتاج خطاب نقدي مطابق، وغدا رؤية جديدة وهامة.

وكتاب «النقد ... والدلالة» للناقد «محمد عزام» كما جاء في كلمة الناشر بدايات على درب طويلة لابد لن أن نسلكها، واللسانيات كالعلوم الأخرى هي التي تعرفنا بالعديد من مشكلات المرحلة الراهنة.

★ محمد عزام: النقد ... والدلالة. نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق، وزارة الثقافة 1996 ص 168.


عواصم ثقافية

الطفل المستقبلي في العام الخامس بعد المائة:

فلاديمير مايكوفسكي والشعر والانتحار و«الحياة»

رسالة موسكو:

د. أشرف الصباغ

حين تفاجئنا الكتابة عن شخص رحل دون سابق إنذار ـ بجسده فقط ـ عنا، لا نستطيع القيام بهذه المهمة الصعبة بمعزل عن الآخرين. الآخرون ـ المعاصرون له، والذين ارتبطوا معه بعلاقات حميمية. في هذه الحالة تأتي الكتابة ـ ربما ـ على شكل شهادات أو ذكريات، وربما استطعنا العثور على صاحبنا ـ الراحل في دفاتر يوميات ومذكرات الآخرين، هؤلاء الذين أحبوه. وبالذات الذين أحبوه لأننا الآن أحوج من أي زمن مضى إلى «الحب» بعد أن استغرقنا فغرقنا في استخدام أدوات التفضيل، وتضخم الذات، والأنانية المفرطة، والاستعلاء المجاني ـ الناتج عن الاحساس بالدونية ـ بالسطو على الآخرين وعلى أنفسنا.

كانت دائرة معارف فلاديمير مايكوفسكي وأصدقائه واسعة بشكل يثير الدهشة، والأسماء الواردة في فهرس الأعلام بأعماله الكاملة تعطي انطباعا مدهشا بذلك العدد الهائل من الناس الذين كان يعرفهم الشاعر. وأحيانا ينقلب ذلك الانطباع بالاندهاش إلى عدم تصديق حينما نتذكر العمر القصير الذي عاشه مايكوفسكي (37 سنة). إلا أن هذا الموضوع

ليس هو الوحيد الذي يدهش القارئ وخصوصا إذا عرفنا أن سيرة حياته لم تكتب حتى الآن بشكل كامل!!

بالرغم من العلاقات الضخمة والمتعددة لمايكوفسكي مع عدد هائل من البشر الذين كانوا يتوزعون على المراكز والوظائف ومجالات الفنون والابداعات المتنوعة، إلا أن علاقته بأسرة شيختيل تعتبر من أهم العلاقات التي نسجها الشاعر في حياته وبعد رحيله حيث لعبت علاقته مع فيرا شيختيل دورا في غاية الأهمية بالنسبة لتجميع العديد من الآثار التي تركها مايكوفسكي واحتفظت بها فيرا لتسلمها بعد ذلك إلى المتحف الذي أطلق عليه اسمه. وبالتالي لم يكن من المنطقي أن تمر ذكرى ميلاد مايكوفسكي دون وجود أصيل لتلك المرأة ولغيرها ممن عاصروا الشاعر.

(١)

في هذه المناسبة كتب أحد النقاد الروس: «القارئ» - الروسي - الحالي ينظر الآن إلى مايكوفسكي ببرود شديد لأن هذا القارئ قد نسي مهمة الشعر. وفي ظل تبدل كل شيء وانقلاب المفاهيم والمعايير أصبحت لديه قناعة عجيبة أن الشعر هو تلك «الجماليات» التي تخدم عملية «المتعة والأناقة والشياكة»، وهو - القارئ - ينتظر دائما من الشعر تلك المتعة والأناقة والشياكة لا أكثر. ولكن كل تلك الأشياء (المتع) في شعر مايكوفسكي لا توجد إلا بالقدر الذي توجد به - أو كانت توجد به - في الطبيعة البدائية الشرسة».

الناقد لديه حق من وجهة النظر العامة والشاملة التي تحرص على الحركة الثقافية كمنظومة نشاط إنساني يجب أن تقوم بمهامها في حركة المجتمع ككل. ولديه أيضا حق من زاوية النظر إلى حالة الانحطاط الثقافي العام وتدني الذوق وترديه في روسيا الآن. ومع ذلك يبقى مايكوفسكي راسخا في أرواح البسطاء الذين يقرأونه بشكل صحيح وسط أكوام القاذورات الثقافية والفكرية التي تنهال يوميا على رؤوسهم.

في بداية سقوط «روما السوفيتية»، ومع ترسيخ ما يسمى بالاصلاحات الجديدة حاولوا وضع سيرجي يسنن وفلاديمير مايكوفسكي على كتفي ميزان تتماشى جيدا مع العصر الجديد بقيمه وأخلاقياته، وتتناسب مع صعود النعرات القومية الخاوية والمتطرفة ومحو كل ما أنجزه المجتمع الروسي، وصرف التجار والمرابون الثقافيون الجهد والمال لاعلاء كفة يسنن. وسخر العقلاء لأن مايكوفسكي ويسنن كانا يعرفان قيمة بعضهما البعض، يعشقان قصائد بعضهما البعض، ويعشقهما الجميع رغم اختلاف عالم كل منهما عن الآخر.

ولد سيرجي يسنن عام 1895م، بعد ميلاد مايكوفسكي بعامين. وانتحر عام 1925م، فنعاه صديقه بقصيدة يلومه فيها ويعاتبه. وبعد خمس سنوات بالتمام والكمال كرر الصديق - مايكوفسكي - عام 1930م ما فعله صديقه.

كان كل من مايكوفسكي ويسنن طفلا على طريقته، يلهو بالكلمات والقصائد، وبالزمن، وبنفسه. وفي خمس سنوات رحلا، أنهى كل منهما حياته بنفسه لتتقاطع المصائر، مصائرهما، مع مصائر العديد من المبدعين الروس ومبدعي العالم كله الذين مثلوا ظواهر خالدة بكل المقاييس. ومع ذلك فلاشك أن كلا منهما كان ثديا - خصيبا - على صدر القرن، وعلى صدر روسيا. كانا ثديين أرضعا العديد من بسطاء العالم وشعرائه لبن الأم السري الذي تبقى رائحته عالقة بالروح. من هنا تحديدا فشل تجار الثقافة الجدد بروسيا في وضع الشاعرين

كمعادل لأجولة البطاطس والأملاظ والنفط. وظل مايكوفسكي حفيد الرمزية الذي واصل تقاليدها في البداية بكل ملامحها الأصلية، ثم أخذ يحطمها تدريجيا حتى وصل إلى مايكوفسكي - الطفل المستقبلي الذي نعرفه. وإذا كانت الرمزية قد سعت إلى بناء معبد شعري وشكل من أشكال الهستيريا الشعرية، فالمستقبلي الطفل - مايكوفسكي سعى إلى هدم ذلك المعبد وتوسيع ونشر حدود تلك الأشكال من أجل بناء جمهورية شعرية كاملة.

(2)

في عام 1914م قامت الشاعرة الروسية أنّا أخماتوفا بوضع أشعار فلاديمير مايكوفسكي في ترتيب عجيب خضع في المقام الأول إلى درجة ولوج روح الشاعرة وتغلغلها في جوهر أشعار مايكوفسكي الشاب الذي جاء إلى موسكو قبل سنوات من قرية نائية في جورجيا يحمل في حقائبه ورأسه كتبا كثيرة وأفكارا لهيجل وماركس وانجلز وديستويفسكي وتولستوي، ولم تستطع أخماتوفا التعامل مع قصائد مايكوفسكي حسب ترتيبها الزمني.

كانت أخماتوفا تكبر مايكوفسكي بأربعة أعوام فقط (مواليد 1889م)، ولكنها نفذت ببصيرتها الفنية - الشعرية إلى جوهر إبداعات الشاب الموهوب. أما المثير للدهشة تقاطع المصائر. لقد تمكنت الشاعرة أنّا أخماتوفا في غفلة من الزمن من إنهاء حياتها عام 1966م عن عمر يناهز سبعة وسبعين عاما. ومع ذلك فقد حفظ لنا الزمن كلمات أخماتوفا التي تزامنت معها من طرف الأرض الآخر كلمات فرجينيا وولف: «لقد بدأ القرن الجديد عام 1911م لأنه في ذلك الوقت بالذات حدث تغير ما في روح الزمن، وظهر أناس ما جدد».

في عام 1911م بدأوا الحديث في روسيا عن أزمة، بل وحتى موت الرمزية، وكان بريوسوف هو الوحيد الذي رفض أن يصدق ما حدث. في ذلك العام كان لقاء مايكوفسكي مع يورليوك في موسكو حيث كتب الأول بعد سنوات مشيرا إلى أهمية هذا اللقاء التاريخي: «لقد ولدت المستقبلية الروسية». وبالفعل كان يجب، بشكل أو بآخر، أن يتجسد شيء ما جديد بعد انسحاب أو تداعي الجديد الذي سبقه. وعليه فقد جاء الجديد الذي تجسد في اللغة الشعرية الجديدة. وكما قال الناقد والأديب الروسي ميرسكي. «إن المستقبلية الروسية هي أعظم حركة وطنية في تطور الأدب الروسي». ويبدو أن ميرسكي قد قام بتأسيس مقولته هذه على أسس غاية في الواقعية، إذ أن المستقبلية الروسية بتراكيبها اللغوية تعتبر أهم نزعة شعرية طفولية وسط العديد من النزعات الشعرية الأخرى التي سبقتها أو تلتها خلال مسيرة الشعر الروسي، وخاصة في تلك المرحلة. وقد كانت تلك النزعة طفولية أيضا بصلفها وقطعيتها، بحسمها وقسوتها، ولكن الرئيسي في هذه الطفولية ليس غزارة الطاقة الكامنة فيها، وليس مظهرها الخارجي: الدمى المحطمة، والكتب الممزقة، وبوشكين الملقى خلف الجدران والأشياء، وإنما الإحساس الداخلي المرهف - مثل الروح - بتيار الزمن.

لقد استطاع المستقبليون الروس بالذات مثل فليبنيكوف، وبالطبع على رأسهم مايكوفسكي، أن يقوموا بما لم يستطع القيام به الرمزيون: ليس فقط بعث وإحياء الجنس الملحمي في الشعر الروسي، ولكنهم إلى جانب ذلك أدخلوا الحوار النشط والحديث الحي في القصيدة الشعرية، وأعطوا الشارع الملتهب حياة نشطة موارة، وآفاقا ملحمية رحيبة. وبالتالي قام ذلك

الامتلاء الملحمي للمستقبليين بتحطيم التراكيب الشعرية الروسية من داخلها، وبالرغم من الابتعاد عن الولوج إلى داخل تلك التراكيب، إلا أن هذا الامتلاء الخلاق قد امتلك إمكانية عالية ـ تحققت فعليا ـ لاظهار وبلورة أهمية الكلمة وأبعادها الموحية الأمر الذي أدى في النهاية إلى صياغة صورة داخلية للكلمة.

(3)

ولد فلاديمير فلاديميروفيتش مايكوفسكي في 19 يوليو 1893م ولايزال تمثاله يقف شامخا في ميدان ضخم باسمه، ومازال الناس أيضا يزورون متحفه ومسرحه. وبعد مائة وخمسة أعوام على ميلاده نراه يظهر في فيلم جديد بعنوان «مايكوفسكي يضحك»، ويخرج أيضا إلى خشبة المسرح في عرض مسرحي رائع من فصل واحد بعنوان «مايكوفسكي في المتحف». ولكن الأهم من هذا وذاك في تلك المناسبة هو افتتاح معرض فيرا شيختيل «أنا ـ طفل مستقبلي». أقيم المعرض في أكبر قاعات متحف مايكوفسكي، وضم العديد من أشياء فيرا وفلايمير، وخاصة تلك الأشياء التي لها علاقة بزيارة مايكوفسكي لمنزل شيختيل، مثل رسوماتهما وصورهما والهدايا المتبادلة بينهما.

فيرا شيختيل، تلك الفتاة الصغيرة، ابنة الفنان التشكيلي الروسي فيدور شيختيل التي كان لقاؤهما مع الشاعر يمثل أعظم حدث في حياتها حتى أن كلمة «مايكوفسكي» سوّدت كل صفحة من صفحات يومياتها. ففي الطابق الثاني من منزل أسرة شيختيل قام أخوها ليف شيختيل ومايكوفسكي وصديقهما فاسيا تشيكريجين بالترتيب لديوان مايكوفسكي «أنا» عام 1913م ليظهر بذلك أحد أهم شعراء القرن العشرين الذي يمثل فاصلة بين قرنين، وعلامة نقشها الزمن على الحدود الفاصلة بين نهاية نزعات وبداية أخرى.

رأت الفتاة الصغيرة فيرا، أو ايمان بالعربية، الشاعر مايكوفسكي لأول مرة في حياتها يوم الثلاثاء 5 مارس 1913م وكانت قد أكملت لتوها عامها السادس عشر، فكتبت في يومياتها: «كان مايكوفسكي في بيتنا، بدا لي التعرف إليه أمرا مدهشا وغريبا. عادة ما أقابله في الترامواي، حتى اليوم قابلته هناك. يعجبني انه من أنصار المستقبليين ـ إنسان علماني. باختصار: من معسكري. أنا أحب الناس المدهشين».

كانت فيرا تعشق فلاديمير مايكوفسكي، حتى أنها بعد حوالي عشرة أيام من تعارفهما، وتحديدا في 17 مارس، أثناء نزهة ثلاثية: فيرا ومايكوفسكي وليف، قاموا بالتقاط بعض الصور، وكان مايكوفسكي يرتدي يومها ربطة عنق حمراء، ويدخن سجائر (لف)، وبعد سنوات طويلة أهدت فيرا شيختيل متحف مايكوفسكي ربطة عنق حمراء، وبعض أوراق (البفرة) المكتوب عليها أشياء غاية في الروعة والجمال، وكذلك بعض علب السجائر الفارغة التي كانت تحتفظ بها إذا ما كان عليها أشياء تخصها، أو تخصهما معا. أهدت فيرا كل شيء: الصور، والأشياء، والكتب الممهورة باهداءاته، والرسائل القصيرة، والرسوم، والشخبطات. أهدت كل شيء بعد أن نقشت ما نقشته على روحها لتستمد منه الطاقة على الحياة فيما بعد، أهدته لكي يفرح البسطاء الذين عشقوا مايكوفسكي كما عشقته هي، ولكي يعرفوا أي إنسان كان ذلك الطفل المستقبلي. ولكن من هي فيرا شيختيل في الحقيقة؟

(4)

ولدت فيرا فيدوروفنا شيختيل عام 1896م درست بقسم الفن التشكيلي في مدرسة رجيفسكي الخاصة. بعد عام 1913م شاركت في أربعة معارض للفنانين التشكيليين المستقبليين: جمعية سانت بطرسبورج «اتحاد الشباب»، مجموعة لاريونوف رقم 40)، في معرض «1915»، في «المعرض الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين والرسامين المحترفين». قامت في سنوات العشرينات بتدريس الفنون التطبيقية وعملت في تعميم العروض المسرحية برياض ومعسكرات الأطفال. وفي الثلاثينات قامت بتصميم أحد أجنحة المعرض الزراعي لعموم الاتحاد السوفيتي، إضافة إلى قيامها بعمل العديد من الملصقات والبوسترات الخاصة بوسائل الوقاية من أخطار العمل. وفي الأربعينات عملت فيرا كفنانة تشكيلية بمسارح موسكو. وبسبب المرض الخطير في بداية الخمسينات كان عليها أن تترك العمل بالمسارح لتقضي السنوات الأخيرة من حياتها لا تخرج من منزلها، وظلت تمارس زخرفة النسيج وأوراق الحائط حتى توفيت عام 1958م. وفي معرضها الذي أقيم في 1998م (أي في الذكرى الأربعين لوفاتها، والذكرى المائة وخمس لميلاد مايكوفسكي) كان دفتر يومياتها هو البطل الرئيسي لذلك المعرض الضخم، إذ أنه تضمن تاريخ أهم حدث في حياتها: تعارفها على مايكوفسكي. بل ويعتبر أحد أهم الوثائق التي تشهد على نشاطات وابداعات مايكوفسكي في الحقبة الأولى من هذا القرن. أما ابداعات فيرا شيختيل فكانت متنوعة وأصيلة ومثيرة للاهتمام. وعلى ضوء ما جاء في دفتر يومياتها، كانت فيرا تحلم بأن تصبح من المستقبليين. ومن هذا المنطلق تحديدا كانت تستخدم مسوغات حلمها للحكم على أعمالها وأعمال الآخرين عن طريق جمل وملاحظات قصيرة مركزة: «هذا ليس فيه أي شيء من المستقبلية» أو «ان ذلك ليس بعد مستقبلية».. وهكذا. ولكن الحلم لم يتحقق كاملا، ولم تتمكن تلك الطاقة المستقبلية لدى فيرا شيختيل أن تشعل عالمها الإبداعي. وبعيدا عن كل ذلك فالكلمات والملاحظات والأحلام غير كافية لتحقيق هدف مثل هذا، خاصة وأن حلم فيرا قد تزامن مع صعود نجوم تلك النزعة الذين تمكنوا بشكل أو بآخر وضع أقدامهم على الطريق.

لقد كتب ابرام ايفروس في زمن ما أن المستقبلية تمتلك وجهين: «أحدهما موجّه إلى الداخل، جواني، منزلي، مهدئ ومسكن، مشجون في الهمس وصخب الحياة، يتنصت على الحياة الخاصة ويراقبها في الغرف.. والآخر موجّه إلى الخارج. يتسكع في الشوارع ويدور فيها (شوارعي)، ضخم ومقعقع، وهو الأول ـ أليس كذلك؟ ـ والأكثر انتشارا لأن شهرة المستقبلية قد جاءت منه». أما فيرا شيختيل فقد كان من الواضح أنها منجذبة إلى النوع الأول من المستقبلية وفي نفس الوقت كانت تنظر باختلاج ورعشة إلى النوع الثاني دون أن تتمكن من تجسيد مبادئه في أعمالها. وفي نهاية الأمر استطاعت أن تحافظ على روحه في الحياة (في حياتها)، وفي أرشيفها الخاص فقط.

(5)

مصائر مدهشة تجمع بينها خطوط كثيرة ويفرقها خط الموت العجيب. مصائر شهدت على نهاية قرن وبداية آخر، وشهد قرنان غيّرا وجه حياة البشرية. أنّا أخماتوفا، فلاديمير مايكوفسكي، سيرجي يسنن ولدوا معا ـ تقريبا، فصلت بينهم سنوات قليلة، وودعوا الحياة بعد أن رأوا

أنها أصبحت غير جديرة بهم، بعد أن تيقنوا أن مكانهم فيها قد تقلص إلى حد الرغبة في الانتحار !! ولكن ماذا عن تلك المصائر الأخرى البريئة التي تقاطعت مع مصائرهم، أو مع مصير مايكوفسكي بالذات؟ فيرا شيختيل توفيت عام 1958م على أثر مرضها الخطير. كان مايكوفسكي قد سبقها في لحظة خارجة عن الزمن فلم يشهد معاناتها. كانت أليسا خفاس هي الشاهد الوحيد على نهاية فيرا ـ صديقتها الحميمة التي تعرفت عليها عن طريق مايكوفسكي. عرفهما مايكوفسكي على بعضهما البعض وكأنه كان يقرأ الآت. كان يعرف أنه سيترك فيرا شيختيل، وكان يدرك أنها ستكون بمفردها، فادخر لها صديقة حميمة ـ مشتركة: أليسا خفاس التي كانت مع فيرا حتى الساعات الأخيرة قبل رحيلها الأبدي.

تقول خفاس عن تلك الأيام في مذكراتها: «لقد تحملت فيرا ببطولة رائعة آثار مرضها الخطير، وظلت على سباق عهدها: تحب العمل، نشيطة حية، وساخرة أيضا. لم تفقد خفة ظلها وطاقتها. وعندما حكم عليها بالحركة على عكازين، صممت على العمل وهي واقفة. وظلت العمود الفقري للأسرة إلى أن قابلت اللحظة الحاسمة بشجاعة غريبة. كنت أزورها في الأيام الأخيرة. ورأيتها قبل الموت بساعات. قالت فيرا قبل الرحيل بيومين: «قال الطبيب عندما يظهر الدم على الأسنان يتبقى يومان فقط». وهذا ما حدث. ولكنها استعدادا للحظة الحاسمة راحت تصنع عصافير من أوراق بيضاء، وفي لحظة الموت أعطتها جميعا للأطفال من حولها، ثم أعطتني رسائلها الخاصة طالبة مني إحراقها بمجرد الرحيل. وعندما حدث ذلك دخلت إلى غرفتي، أغلقتها جيدا وظللت لفترة طويلة أحرق الأوراق وأبكي. ومن خلال الدخان والدموع وصوت طقطقات الأوراق من حولي رحت أطالع شباب فيرا وشبابي».

هذه كلمات أليسا خفاس التي كانت بلاشك تتذكر أيضا شباب مايكوفسكي الذي عرّفها على فيرا لتتقاطع مصائرهم جميعا بشكل أو بآخر. المدهش أيضا أن أليسا خفاس هي الشاهد الوحيد الذي ظل على قيد الحياة حتى عام 1975م. فهي ولدت في نفس عام يسنن، بعد مايكوفسكي بعامين وقبل فيرا بعام واحد. ومع ذلك فقد توقفت حياتها ليس عام 1975م، وإنما بعد القبض على زوجها وإعدامه عام 1937م. عاشت أليسا ـ جسديا فقط ـ لمدة ثمانية وثلاثين عاما وهبت خلالها ما تبقى من الشعلة الروحية لابنتها وحفيدة أختها «إدّا».

ولدت أليسا ياكوفليفنا خفاس عام 1895م في موسكو. اتجهت إلى الرسم منذ سنوات الطفولة وكانت تحلم ـ مثل فيرا شيختيل ـ بالدراسة في مدرسة موسكو للرسم والتصوير. أنهت السنة الرابعة عام 1912م بمدرسة داخلية خاصة للبنات ثم بدأت العمل ببعض الورش الفنية ومنها ورشة ليونيد باسترناك (والد الشاعر بوريس باسترناك). بمجرد نشوب الحرب العالمية الأولى تخبط مصيرها، وتغير مجرى حياتها تماما، فابتعدت عن الرسم والتصوير، وإلى الأبد. في ابريل عام 1916م أنهت دورة لمدة ثلاثة أشهر في فرق «أخوات الرحمة» بمدرسة الدكتور ليفنسون الطبية وأصبحت مؤهلة للعناية بالمرضى والجرحى. بعد عام واحد بالضبط منحتها كلية الطب بجامعة موسكو شهادة طبيب أسنان. وفي السنوات التالية عملت أليسا في العديد من المؤسسات الطبية. ومن عام 1918م حتى عام 1936م عملت في مستشفى الكرملين إلى أن تم

القبض على زوجها.

في يومي السبت والأحد من كل أسبوع كان الشعراء والفنانون التشكيليون يجتمعون في منزل أسرة خفاس. كانوا عادة يأتون من أعمالهم مباشرة، وكان التشكيليون يأتون في الغالب من معارضهم التي افتتحت لتوها. الجميع في حالة تعب وإرهاق، وفي الحال يطلبون من إدّا أخت أليسا العزف على الكمان. وكانت الفتاة الشابة تعزف لهم سكريابين وشوبان وفاجنر ورخمانينوف، وخاصة «بحيرة البجع» لتشايكوفسكي التي كانت تعجبهم كثيرا. بعدها يستعيدون نشاطهم وحيويتهم، ويبدأون معاركهم الأبدية حول الشعر والفن التشكيلي.

كانت أليسا وإدّا تجوبان المعارض مع صديقاتهما، وفي مساء يوم الافتتاح يبدأ الاحتفال في منزلهما. في أحد تلك المعارض حدث ما حدث. تقول أليسا في مذكراتها: «في أحد المعارض التي كنا نواظب على حضورها أسبوعيا كنتُ أقف مع أختي وصديقتها الشاعرة فاريا مامونفا، وفجأة أقبل نحونا شاب لا نعرفه بخطى واسعة. وبدون توقع، وبوقاحة شديدة، توجه ذلك الشاب الذي لا نعرفه إلى أختي إدّا طالبا بصوت عال دعوته في ضيافتها على أساس أنه يعرف جيدا أن هناك حفلا سيقام في بيتها اليوم ويجب أن يكون هو أيضا من بين المدعوين لأنه - هو أيضا - إنسان موهوب جدا. وفي الحال توجه إلى الشاعرة فاريا مامونفا مطريا على جمال أسنانها البيضاء مثل الثلج. انزعجت أختي وأصابتها حالة اشمئزاز من تلك الوقاحة وقلة الحياء، ولكنها تحت ضغطه وإلحاحه أعطته العنوان. في تلك اللحظة تذكرتُ أنني رأيت هذا الشخص الذي لا نعرفه بصحبة ليف شيختيل وفاسيا تشيكريجين.. لحسن الحظ، ولسعادة إدّا لم يأت مايكوفسكي (فقد كان هو بالفعل) في ذلك اليوم. ولكنه ظهر فجأة في اليوم التالي للحفل. وبدون حتى أن يتصل أو يعلن عن موعد مجيئه، حضر إلى بيتنا. كانت درجة حرارتي مرتفعة، وكنت ألازم الفراش. استقبلته أختي بامتعاض وبرود، أما هو فقد أصابته حالة من الضيق وأخذ يعتذر، وأراد الانصراف. فأخبرته إدّا أنه طالما جاء فليس عليه إلا أن يبقى. منذ تلك اللحظة أصبح (فولوديا مايكوفسكي) ضيفنا الدائم، وبالتدريج صار أقرب الأصدقاء».

هذا جزء بسيط من مذكرات أليس خفاس. وهناك أشياء أخرى ممتعة في مذكراتها تلقى الضوء على جوانب هامة وعديدة من شخصية مايكوفسكي الذي يوجد اسمه بشكل مدهش في مذكرات الذين عاصروه، بل وفي حياة الذين جاءوا بعده. ان تلك العلاقات، وخصوصا الكتابة عنها، تحيل حياة الشاعر إلى صورة من صور ألف ليلة وليلة. فبمجرد أن نبدأ في حكاية ما، نجد أنفسنا قد دخلنا إلى أخرى، وكل منها يكشف عن أحد جوانب حياة الشاعر التي استمرت فقط 37 عاما. وسوف يكون هناك كلام آخر عندما تكتب حياة فلاديمير مايكوفسكي كاملة وبجدية. سيكون هناك كلام آخر عن هؤلاء البشر الذين - ربما - كانوا ظواهر علمية بالمعنى الأكاديمي - العلمي أكثر منها ظواهر فنية. ومايكوفسكي بلاشك هو أحد هذه الظواهر التي أثارت ومازالت تثير الخلاف من حولها وحول ماهية الشعر ووظيفته ومهامه. لقد عاش فولوديا مايكوفسكي في مثل هذه الأيام منذ قرن مضى. عاش تغيرات مشابهة لما يحدث الآن وإن اختلفت الدرجات، فهل سيحفظ لنا القرن القادم أسماء شعراء آخرين مثله؟!

الإنسان والآلة

قراءة نقدية في معرض الفنان فتحي عفيفي

فن تشكيلي - القاهرة

من: عبده زكي

الفنان فتحي عفيفي من مواليد القاهرة، درس بالقسم الحر بالفنون الجميلة، اشترك في العديد من المعارض العامة، وجميع معارض العمال في الفترة من 1980 إلى 1984، والمعرض القومي العام من 1987 إلى 1994، وصالون الجمعية الأهلية من 1986 إلى 1993، وصالون اتيليه القاهرة من 1988 إلى 1994.

أما معارضه الخاصة فهي في مدينة جريتس - مقاطعة شتاير مارك - النمسا عام 84، واتيليه القاهرة أعوام 86، 88، 90، 1992، وجاليري القاهرة - برلين عام 96.

مثّل مصر في بينالي هافانا الدولي 1996.

وله العديد من المقتنيات الفنية في بلدية مدينة جريتس - النمسا، ومتحف الفن المصري الحديث - القاهرة، وقاعة المؤتمرات - مدينة نصر - القاهرة.

قيمة العمل وكفاح العمال

أما عن معرضه الأخير الذي أقامه في مدينة أسيوط - في صعيد مصر - بعنوان «الإنسان والآلة» والذي يتجلى فيه روح العمل والعمال، العمل كقيمة كبيرة والعمال هم أبطاله ومحققو تلك القيمة، وقد ملكت قيمة العمل وكفاح العمال والآلات بمختلف أشكالها لب العديد من الفنانين

التشكيليين بصورة مثالية لا تخلو من النزوع الرومانسي، وفي بداية الستينيات مع نهضة الطموح الشامل للمصريين، كان العمل والعمال والصناعة والآلة متصدرين الصورة الوطنية الإيجابية المنتجة وكل إنشاء مؤسسات التصنيع الثقيل والسد العالي البواتق الضخمة لصهر وترويض الحديد المصهور والأوناس العملاقة تعيد تخطيط الجبل ومسار النهر ليعم الخير في مستقبل أفضل.

روافد محورية

ملكت التروس والصواميل والأوناس والكتل المعدنية الضخمة وجدان فنان الستينيات وأصبح التعبير عن الصناعة والتصنيع والسد العالي على وجه الخصوص أحد الروافد المحورية لإلهام الفنان المصري وأقيمت مسابقات الفن والعمل، والفن والسد العالي، فدخل مدخول جديد على الخطاب التشكيلي المصري: شغل الجزار والسجيني والرزاز وطاهر والنشار ونوار والدواخلي ضمن عشرات آخرين من فناني هذه الحقبة مصورين وحفارين ورسامين. كان التوجه آنذاك هو وضع العامل في البطولة من منظور اشتراكي يُعلي قيمة العامل المنتج.

أبطال الأساطير

حلق بعضهم إلى الرمزية ليظهر صورة العمال كأبطال الأساطير أو رواد الفضاء وظهر فنانون متميزون من بين العاملين في مصانع الصلب والمسبوكات وتألقوا كفنانين، استفاد بعضهم بأجواء عالم التصنيع وبعضهم بخبراتهم في لحام شظايا الحديد وبقايا التصنيع في التشكيل، واستند البعض الآخر بخبراته التقنية والحرفية، وبقدراته على التحمل والعمل الشاق في إبداع أعمال لا علاقة لها بالصناعة والتصنيع.

رؤية خاصة عن عالم الصناعة

وفجأة تراجع هذا الموضوع - العمل والعمال والإنسان والآلة - من لغة التشكيل المصري، واختفى من اهتمام الفنانين، ويجيء الفنان فتحي عفيفي، من داخل وسط العمال الكادحين الذين لفحتهم سخونة الحديد المصهور، وزلزلتهم أصوات المكابس العملاقة الدقاقة، وشعروا بضآلتهم وسط غابات المواسير وكرات الصلب الغارقة في دخان وبخار ولهيب، فتبلورت لديه رؤية خاصة عن عالم الصناعة والعمال، رؤية تبين العلاقة بين الإنسان وقد ابتلعته آلة الصناعة بأذرعتها القادرة، وفكها الذي لا يرحم وأقدامها المصفحة، وكشافات الضوء الجائز في جو من الرطوبة والصهر والشحومة، تائه ساكن، ولكنه في بؤر الضوء المركزية.

فنان مثقف

تمكن هذا الفنان المحب للثقافة - حيث أجده في الندوات والمسارح وقاعات الاستماع - من أن يكوّن فكرة زاهدة للتعبير عن علاقة الإنسان بالآلة ويشق لنفسه طريقا مخصوصا بذاته ومن دواعي السعادة أن تدعوه هيئة ثقافية (هيئة قصور الثقافة) لإقامة معرض لأعماله في تجمع عمالي بمدينة أسيوط الجميلة، لبذر بذرة طموح بين صفوف العاملين، ومتعة يرون فيها أنفسهم من منظور فنان مبدع.

ملتقى المثقف والعنف

رسالة الجزائر:
عبد الحميد هيمة

شهدت الساحة الثقافية والأدبية في الجزائر نشاطا مكثفا هذا العام تمثل على الخصوص في تنظيم عدة ملتقيات وطنية ودولية، كان أهمها ملتقى «المثقف والعنف» الذي أشرف على تنظيمة اتحاد الكتاب الجزائريين بالتنسيق مع اتحاد الكتاب والأدباء العرب في شهر مايو 1998م، وقد كان هذا الملتقى الذي حضرته عدة وجوه ثقافية عربية من سوريا ولبنان وليبيا فرصة ليقول المثقف كلمته في الأزمة التي تعيشها الجزائر منذ عدة سنوات.

وللاشارة فقد جاء هذا الملتقى بعد انعقاد المؤتمر الانشائي السابع لاتحاد الكتاب الجزائريين تحت شعار «الانبعاث» أيام 30,29,28 مارس 1998 م بمدينة سطيف (300 كلم شرق الجزائر العاصمة) وبحضور أكثر من مائتي عضو من أعضاء الاتحاد، وتم انتخاب هيئة جديدة لاتحاد الكتاب برئاسة الأديب الشاعر. عز الدين ميهوبي.

وعقب ذلك احتضن المجتمع الثقافي لمدينة العلمة بولاية سطيف فعاليات الملتقى الوطني الأول للقصة القصيرة أيام 31 مارس و 2,1 أبريل 1998، وقد خصص هذا الملتقى للتعريف بأعمال القاص

الجزائري المرحوم (عمار بلحسن) وشارك فيه عدد كبير من النقاد والباحثين الذين ألقوا الضوء على التجربة القصصية في الجزائر، وقد أقيم على هامش الملتقى معرض ضم مختلف مدارس الفن التشكيلي بالجزائر.

وفي الجنوب الشرقي للجزائر، وبالضبط في مدينة السوادي (مدينة الألف قبة وقبة) نظمت الندوة الفكرية الحادية عشرة (الأمين العمودي)، وذلك بدار الثقافة للمدينة أيام 17,16,15 أبريل 98 تحت اسم الشيخ الشهيد: الأمين العمودي أحد أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي كان لها دور في بعث الحركة الاصلاحية في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي وقد ألقيت في هذه الندوة مداخلات كثيرة إلى جانب القراءات الابداعية، وتنظيم معارض في الفنون التشكيلية وبيع الكتاب، وقد تزامنت هذه الندوة بالاحتفالات بيوم العلم 16 أبريل الذي يصادف وفاة رائد الحركة الاصلاحية في الجزائر الإمام عبد الحميد بن باديس - رحمه الله.

ـــ ملتقى سيمياء النص الأدبي:

على مدى يومين كاملين 12و13 مايو 98 احتضن معهد اللغة والأدب العربي بجامعة فرحات عباس بسطيف فعاليات ملتقى السميائيات ، ولعل أهم ما يسجل لهذا الملتقى هو جمعه لعدد كبير من الأسماء التي تشتغل في ميدان السيميائية نذكر منهم د. رشيد بن مالك جامعة تلمسان د. السعيد بوطاجين جامعة تيزي وزو، د. محمد العيد رتيمة وعبد الحميد بورايو الجزائر. د. العربي دحو جامعة باتنة وآخرون ...» وقد أعلن في نهاية هذا الملتقى عن ميلاد الرابطة الجزائرية للسيميائيين ومقرها بمعهد اللغة العربية وآدابها جامعة سطيف.

ونعود لمدينة العلمة ، حيث نظم اتحاد الكتاب الجزائريين بالتعاون مع ولاية سطيف الأيام الأدبية الثامنة لمدينة العلمة تحت شعار «كتابات الأجيال بين التواصل والاختلاف» وقد كانت هذه الأيام فرصة لتكريم بعض الوجوه الثقافية منها الصحفي القدير كمال عياش، الكاتبة جميلة زنير، الشاعر لخضر فلوس، وقدم وسام رجل العام الثقافي للشاعر: عز الدين ميهوبي رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين.

وبالموازاة مع هذه الأيام الأدبية نظم ملتقى الحياة الروحية للأمير عبد القادر الجزائري أيام 29 جوان و1 جويليه بمقر المكتبة الوطنية بالحامة. وهذا الملتقى كان من تنظيم مؤسسة الأمير عبد القادر التي تسعى منذ تأسيسها إلى التعريف بشخصية الأمير وبأعماله وفكره على أسس علمية أكاديمية جادة.

ـــ ملتقى المدينة والابداع:

احتضنت عنابة البهية عروس الشرق وسيدة البحر من 13 إلى 15 جويلية 99 فعاليات الملتقى الوطني الثاني (المدينة والابداع) تحت شعار «عنابة في القلب» اعترافاً بفضلها العلمي والأدبي، وقد حضره عدد كبير من الأدباء والمثقفين والفنانين الذين أثروا الملتقى بما بمساهماتهم الابداعية المتنوعة، وللاشارة فقد أشرف على تنظيم هذه التظاهرة اتحاد الكتاب الجزائريين فرع عنابة، ولأول مرة في تاريخ المدينة سينعقد المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين في دورته الأولى بمدينة عنابة.

حفلة سمر من أجل سعد الله ونوس



عرض مسرحي احتفاء بالذكرى السنوية لسعد الله ونوس

بسيطا، بهيا، صادقا، جاء الاحتفال بسنوية سعد الله ونوس، لكأنه بصورته تلك، مقاربة عميقة، وحميمة، لجوهر شخصيته، وشفافية روحه.

بدون كلام فائض عن الحد، وبدون أقنعة، أو اكسسوارات حضروا (مثقفين سوريين عربا، طلابا وفنانين وإعلاميين، أصدقاء ومحبين) إلى موعدهم معه، ألقوا عليه تحية المساء، ونثروا باقات الزهور، ثم بهدوء جليل، انتقلوا إلى باحة المدرسة، الواسعة، التي جمعتهم في «حصين البحر» قريته، التي رفعت اللافتات ترحيبا بضيوفه، وهناك جرت الأشياء كجدول مياه عذبة، تتدفق في مسيلها على سجيتها: هادئة، عميقة، حارة.

بداية، وقفت سنديانته (فايزة الشاويش) على المنصة الخشبية، بإهابها الحزين، الرصين، لتتحدث في أقل من دقيقتين عن طيف سعد الله الحاضر وبيننا دائما، ولترحب بضيوفه وأصدقائه، ثم تعلن عن بدء السهرة، إنها «حفلة سمر من أجل سعد الله ونوس»، هكذا يحيل عنوان العرض المسرحي الذي قدمته فرقة اتحاد شبيبة الثورة / فرع حلب مباشرة إلى الدلالات التي يُراد مقاربتها. إننا أمام احتفاء وتمجيد بالحياة والكرامة الإنسانية، والعدالة

والديمقراطية والحوار الحر.

إننا أمام احتفاء بكل القيم والمعاني النبيلة التي عاش وناضل وكتب من أجلها سعد الله ونوس.. سعد الله الذي «كان يطمح دائما لأن يكون هناك مسرح عربي له خصائصه»، سعد الله صاحب «نظرية فتح الحوار بين الصالة وخشبة المسرح، ثم بين المسرح والشارع، وبين الشارع والمدينة، ليمتلىء الفضاء كله بالحوار الجاد المفتوح». لقد جسدت هذه الأمسية إلى حد كبير هذه المعاني والدلالات، وحاولت بحق أن يكون مسرح ونوس، مسرح الجرأة الذي يعبر عن الفرد والمجتمع والوطن. إنها قوة الحياة في مواجهة رمادية الموت.

وحتى لا يكون الكلام مجرد عبارات إنشائية في الفراغ سندلل على ما ذهبنا إليه، من خلال هذه المقاربة للعرض المسرحي الذي شاهدناه.

توليفة مسرحية

العرض، هو توليفة مسرحية لعدد من نصوص سعد الله هي: الملك هو الملك، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني، الفيل يا ملك الزمان، يضاف إليها الشغل على سهرة مع سعد الله ونوس.. هذا النسيج من التوليف الذي أعده وأخرجه محمد طيلون، كانت محصلته «حفلة سمر من أجل سعد الله ونوس» والتوقيت الذي اختير في الخامس من حزيران هو شكل من أشكال التماهي مع نص سعد الله «حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» وبذلك تأخذ الدلالة، أبعادها، خاصة وأن المعد والمخرج محمد طيلون، قد نجح في إكسائها بنبض الروح الشعبية الأصيلة، من خلال الاتكاء على شخصية الحكواتي (أبي خليل القباني)، الذي كان حاضرا هو الآخر بطليعيته كرائد من رواد المسرح، وكناظم لإيقاع العرض ورابط لمختلف خيوط اللعبة المسرحية.

إن اعتماد المخرج على تقنية الحكواتي، أو السامر، أو مسرح المقهى، أضفى على فضاء العرض، تلك الخصوصية التي تحيل إلى مرجعيات ثقافية وروحية لها صدى عميق في وجداننا، وهذه المسألة على صعيد المسرح، طالما نظر لها سعد الله ونوس، وغيره من كتاب المسرح في محاولة منهم لاستكشاف وتأصيل لغة مسرحية خاصة، تتجسد من خلالها هويتها، بعيدا عن الشعارات الزائفة، والمقولات الجاهزة والمكررة. لقد لعب المخرج طيلون لعبة المسحر داخل المسرح، وتوخى فضاء مفتوحا بين الصالة والخشبة، ليكسر الحواجز بينهما، ويخلق نوعا من التماهي بين خيوط اللعبة المسرحية وبين الواقع من جهة، وبين مقولة العرض، وبين القضايا الراهنة التي تمس معاناة المتلقي المتعطش للعدالة، والحرية والديمقراطية والحوار.

لذلك يمكن القول: إن العرض نجح في خلق هذا المس السحري بينه وبين قلوب وعقول الحاضرين، وقد تجلى هذا من خلال حرارة التلقي، والتفاعل الحار الذي حدث بين الصالة والخشبة.

لقد سار العرض بانسياب، وليونة، وتدفق بإيقاع سريع، متوتر، وتنقل عبر المونتاج الذكي من فكرة إلى فكرة، ومن مقولة إلى مقولة، بتسلسل منطقي، حيث بدا النسيج في نهاية الأمر، وكأنه نسيج عمل واحد مترابط، متين.

كل فكرة في العمل مأخوذة عن نص من نصوص سعد الله القديمة، وهكذا

تتالت المشاهد التي نسجت بدقة ضمن سياقات درامية متنامية، وأفعال صحيحة، وصولا إلى الاكتمال المشهدي في أغنية (يا سامعين الصوت) التي أداها أحمد سعيد مع الفرقة بإحساس عميق وحزين، حيث تحول سعد الله إلى الدلالة، ورمز.

ينتمي هذا العرض إلى «المسرح الفقير» لاعتماده بشكل أساسي على الحضور القوي للممثل (حامل العلامات الرئيسي) والذي ملأ فضاء الخشبة بالصوت وحركة الجسد وقوة التعبير، فيما كان حضور باقي عناصر العرض المسرحي متواضعا، الإضاءة كانت غائبة، بسبب شروط العرض في صالة مفتوحة، وأيضا قطع الديكور والإكسسوارات المستخدمة كانت أيضا محدودة، لكن المخرج استطاع أن يستفيد منها رغم محدوديتها إلى الحد الأقصى وعلى أكثر من مستوى ودلالة.

مثلا، المنصة الخشبية كانت تتحول أحيانا من منصة إلى سرير للطفل ثم إلى عرش للملك وذلك حسب الحالات والمواقف، كذلك استخدمت الملابس على بساطتها لتؤدي أغراضها بتقشف واضح.

فرجة مسرحية

تكتمل عناصر هذا العرض المسرحي بالشغل على المشهدية، والتشكيلات الحركية التي وصلت إلى ذروتها في المشهد الأخير كتحية لسعد الله، كذلك استطاع المخرج عبر الرقصات والأغاني التي أضافها إلى العرض أن يغني المشهدية، ويضفي المزيد من عناصر الفرجة المسرحية والاحتفالية التي وفرت عنصري المتعة والفائدة على أكمل وجه وهذا العامل كان أحد الأسباب الجوهرية التي أخرجت العرض من مطب الوقوع في الرتابة وسردية الكلام، لأن الرقصات والأغاني كانت بمثابة فتحات تهوية سرعت في إيقاع العرض الذي كان نابضا، متدفقا، بعيدا عن الاستعراض المجاني أو الشكلانية التي لا مبرر لها.

لقد نجحت فرقة شبيبة حلب، بصدق أعضائها، وتفانيهم وحبهم لسعد الله ونوس ووفائهم لروحه، وتمثلهم لقيمه في تقديم عرض مسرحي يليق بهذا الكاتب الذي قضى، وقضية المسرح (كوسيلة للحوار الحضاري والأمل) هاجسا أساسيا من هواجسه.

الممثلون. شادي دهان، سعيد قنواتي، محمود نحاس، يوسف ضبع، حازم شعار، جمال حموي، ريم الخطيب، حازم موصللي، ديبو دياب، عبد العزيز سمور، غالب زراع، هناء استانبولي، بشير خروجي، باسل دهان، حسام حمود، ياسين عدس، محمد علي حموي، أحمد سعيد.

لوحة الغلاف للفنان الكويتي : محمد البحيري

B777 ... إضافة جديدة لإسطولنا

اسلوب جديد في السماء

KUWAIT AIRWAYS

بالرغم من إمتلاكنا لواحد من أحدث أساطيل الطيران في العالم فهنالك عزم دائم على الاستمرار في التجديد والتطوير. فالحركة الدؤوبة لمسافرينا تستحق منا بذل قصارى الجهد لتوفير الأحدث والأفضل دائماً. لذلك فعند سفرك معنا، فلن تجد فقط اسطولاً مكوناً من أحدث طائرات البوينغ وطائرات الباص الجوي، بل سوف تجد ايضاً مقاعد متطورة تواكب القرن الحادي والعشرين. هذا فضلاً عن وسائل الترفية والتسلية وخدمات رجال الأعمال. غايتنا دائماً اكتساب ثقتكم لنفخر بكم على متن الخطوط الجوية الكويتية.

